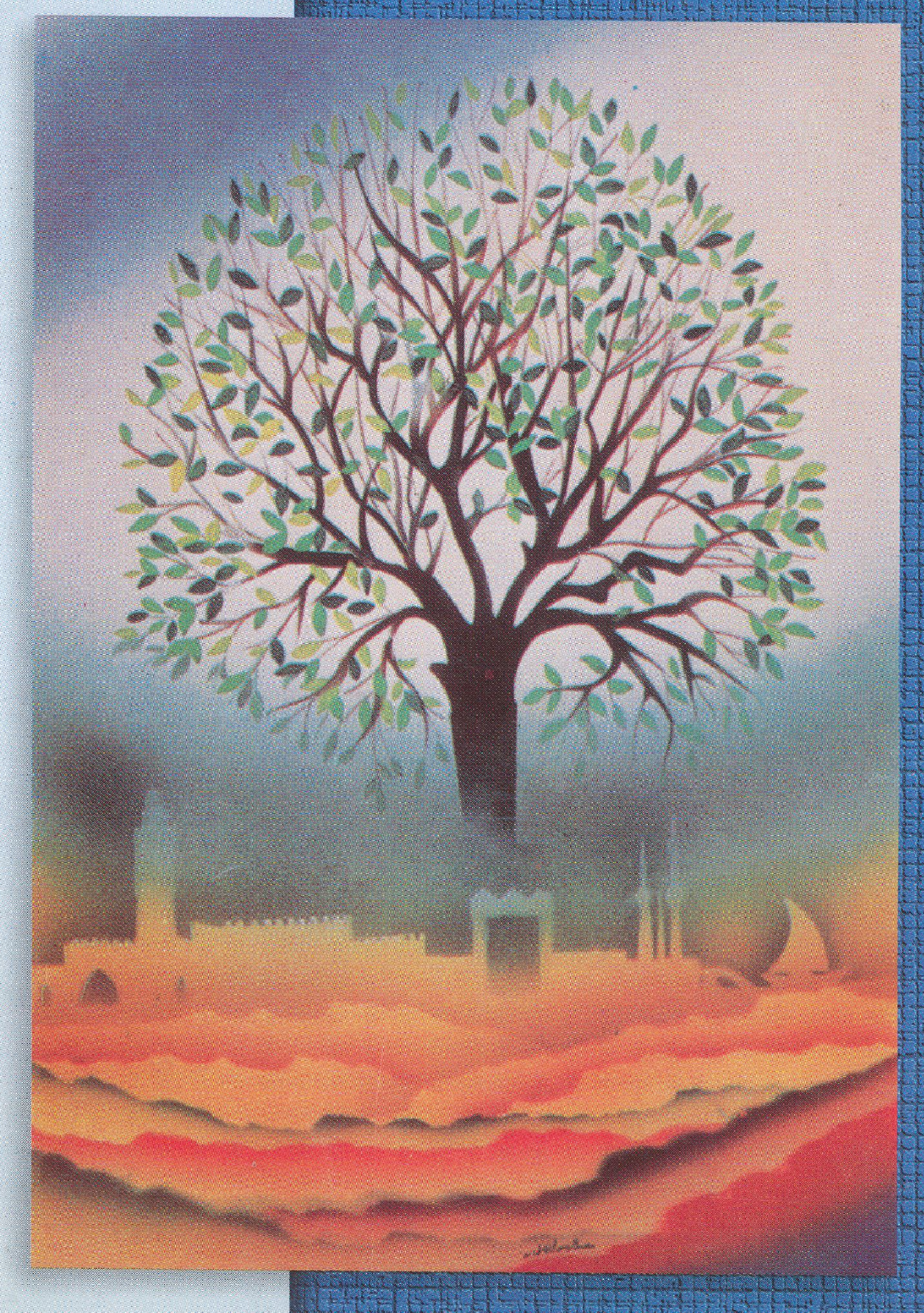
البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكَّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 335 - يونيو 1998



البيان

العدد 335 ـ يونيو 1998

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للافراد في الكويت 10 دنانير.

للافراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.

للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.

للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية ـ الكويت الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 2518286 ـ هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 ـ فاكس: 2510603

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الابداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة الى جهة أخرى.

2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالاصل اذا كانت مترجمة.

3 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال الى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.

4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.

5 ـ المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(335) JUN 1998



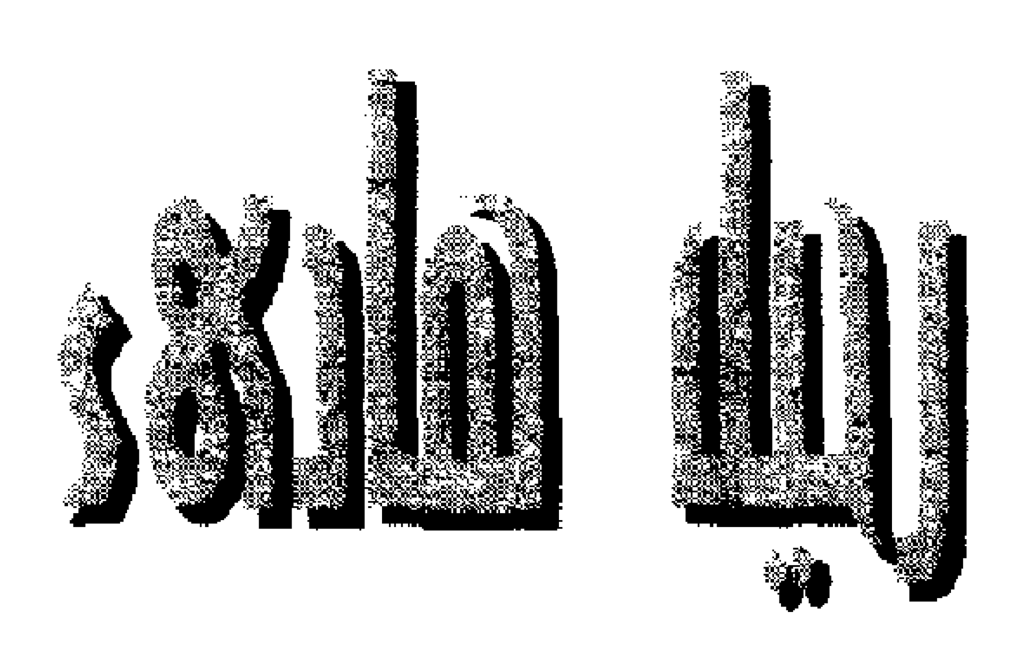
Al Bayan

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

كلمة العدد







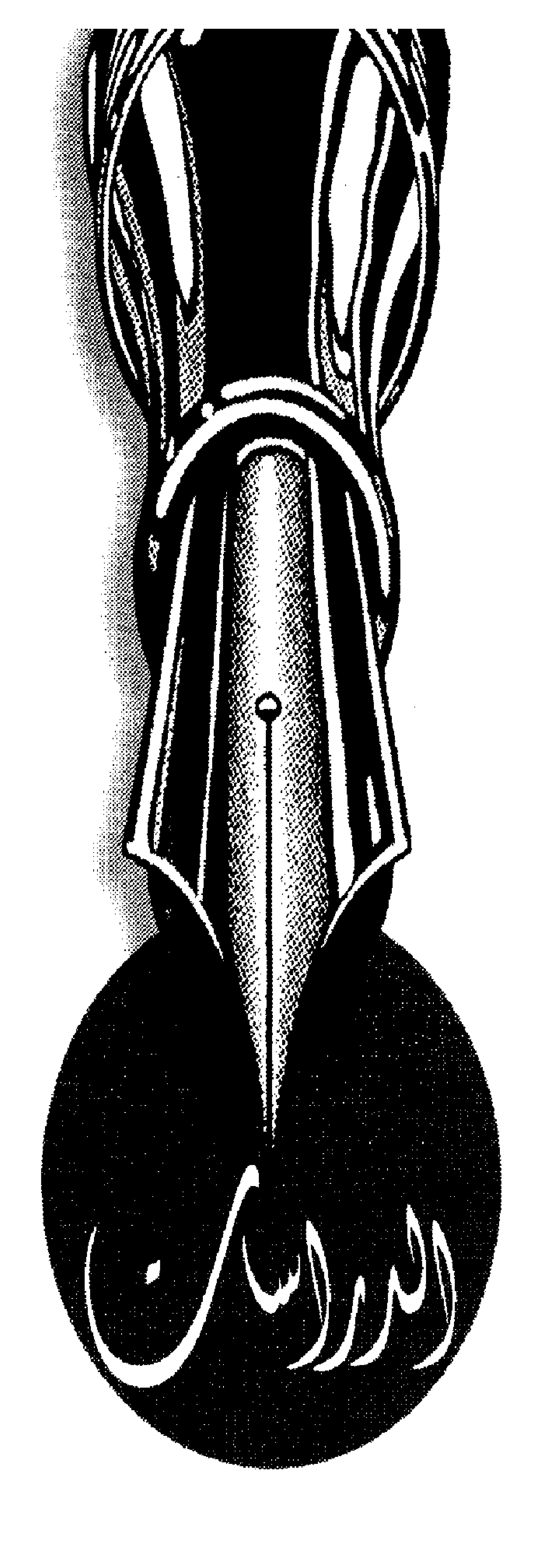
• نذير جعفر

قبل أن تذبل عرائس الياسمين على ضريح نزار قباني، ويجف حبر المراثي، رحل غالي شكري عن عالمنا مُخلِّفا وراءه أكثر من أربعين كتابا في النقد والفكر. رحل بهدوء ودون جلبة بعد صراع مرير مع المرض استنزف جسده الواهن على مدى ثلاث سنوات ولم يقوَ على استنزاف روحه المضيئة التي تمثلت في أفكاره التنويرية وآرائه النقدية الجريئة والهامة. برز غالي شكري ككاتب وناقد ذي منهج ورؤية تحدّد مساره وفهمه للحياة والأدب والفن منذ كتابه الأول: «سلامة موسى وأزمة الضمير المصري» / 1962م / . وبدأ يلفت إليه الأنظار بشكل أكبر في كتبه التالية بدءا من: «أزمة الجنس في القصة المصرية» و«ثورة المعتزل: دراسة في أدب نجيب محفوظ» و«شعرنا الحديث.. إلى أين؟» مرورا بـ«أدب المقاومة» و«من الأرشيف السري للثقافة المصرية» وانتهاء بـ«الخروج على النص: تحديات الثقافة والديمقراطية» / 1994م / . وقد أثارت هذه الكتب وسواها كثيرا من ردود الأفعال في حينها ومازالت تحتفظ بحرارة أطروحاتها وراهنيتها وقدرتها على المساءلة وإخصاب الفكر النقدي. ففي «شعرنا الحديث.. إلى أين؟» يناقش شكري مفهوم المعاصرة ومفهوم الحداثة ويحدد التخوم بينهما موضحاً عبر ذلك التغيّر النوعي في بنية وإيقاع الشعر العربي الحديث الذي انتقل على يد من أسماهم: «شعراء التجاوز والتخطي» إلى فضاء المواجهة مع العقلية والذائقة السلفية التقليدية. ثم يقف عند ظاهرة الغموض في هذا الشعر، ويعيدها إلى الرؤية الحديثة في حضارتنا المعاصرة: «طبيعة الرؤيا الحديثة هي المصدر الحقيقي لما يشكوه البعض من «غموض» الشعر الحديث، فليس التلاعب بالأوزان أو اللغة أو الصور هو «السر» الكامن وراء هذا الغموض، وإنما هي الرؤية المأساوية القائمة في جوهرها العميق، هي التي تصوغ هذا الشعر على نحو شديد الغموض والتعقيد». ويقف عند «قصيدة النثر» معترضا على هذا المصطلح ومناقشا لدلالاته دون أن يخفي حماسه لكل إبداع جديد يهز اليقينيات والمسلمات المحنطة. أما في «أدب المقاومة» فيرتاد حقلا بكرا في الدراسات الأدبية من خلال إضاءته لهذا المفهوم وتأصيله في الأدب العربي القديم، والسِّيَر الشعبية، وأهم أعلامه في الأدب العالمي الحديث، مركزا على ضرورة الأبعاد الثلاثة في هذا الأدب: الإنساني والقومي والاجتماعي. ويمكن لنا أن نقول إن أهم ما يميز هذا الناقد الأصيل أربعة أمور لم تجتمع إلا في القلائل أمثاله وهي:

- ثقافته الموسوعية، وسعة اطلاعه على الأدبين: القديم والحديث، العربي والعالمي.
- ذائقته الفنية الرفيعة التي تقف عند مواطن الجمال وتكشف عنها دون تحيز لاسم أو لمذهب فني على حساب الآخر.
- عقلانيته ومنهجيته في التفكير التي تستند إلى رصيد نظري وتجربة حياتية عميقة.
- إيمانه بضرورة الحوار والتعددية في الآراء ووجهات النظر بعيدا عن مصادرة الفكر وفرض الوصاية عليه.

ولعل هذه السمات في نتاج شكري هي التي منحته وهج الاستمرارية والتألق ووضعته في دائرة الاهتمام لدى شرائح واسعة من كتاب جيلنا الذين تتلمذوا على يديه.

في هذا العدد


الدراسات

الرواية والتحول

نبيل سليمان

الشائع أن الرواية الأولى للكاتب هي غالباً النبع الذي ستنهل منه رواياته التالية أو أهمها على الأقل. وفيما يفتقد هذا الشائع مصداقية كبيرة أو كافية، تغري رواية (ملكوت البسطاء) لخيري الذهبي بالأخذ به. ولذلك أحسب أن عودة ما إليها ضرورية لأية مقاربة لرواية الذهبي (التحولات)، ليس بجزئها الأول (حسيبة) وحسب، بل بجزئيها التاليين أيضاً، وإن على نحو أدنى.

وقد صدرت (ملكوت البسطاء) عام 1976 . وبعيد ذلك كتب لي المؤلف مجيباً على ما كنت قد وزعت على عدد من الروائيين من أسئلة لأستعين بها في كتابي (الرواية السورية – 1982)، فأشار في تحديده لمفهوم الرواية إلى المقامات وألف ليلة والملاحم الشعبية والتجارب الروائية الغربية الحديثة، ثم قال: «كل هذه الأشكال تدعونا إلى محاولة البحث عن شكل أصيل للرواية في العربية، مستفيدين من الأشكال التي قدمها الأجداد ومن العلوم التي قدمها الغرب المعاصر، من استخدام لعلم النفس وعلم دراسة أصول الأجناس، هذا بالإضافة إلى سكب هذا كله في إطار رؤية سياسية مستقبلية واضحة». وليس عسيرا على المرء أن يتلمس محاولة الذهبي تجسيد هذا المفهوم، بدءاً من روايته الأولى إلى ثلاثيته (التحولات)، لكن الولد هنا يمضي إلى ما في (ملكوت البسطاء) من لعبة الظهور والاختفاء التي تقدم تحولات يونس وسعيد وحبيبه من شخصياتها الأهم. كذلك هو بناء هذه الرواية الذي تتناسل فيه القصص الفرعية – الرئيسية، معبرة عن النهج المعروف بالقص الاندماجي، ومحمولاً بخاصة على الذاكرة، فذكرى السيران إلى قطاف المشمش ليونس وسعيد وحبيبة تأتي كقصة خاصة في عشر

صفحات، وبالمقابل تقص حبيبة أثناء طبخة فاصولياء - قصة حبها لسعيد وحبه لها ثم اختفائه جراء الحرب الأولى (السفر برلك) وتزويجها من شقيقه يونس ثم اختفائه وظهور سعيد وتزويره لما يوثق موت يونس كي يستعيد حبيبة... ومن هذه اللعبة (الاختفاء والظهور) يمضي الولد هنا أيضاً إلى تصوير (ملكوت البسطاء) لسيرورة سعيد من أجير منجد إلى قاطع طريق إلى دكنجي إلى تاجر، وسيرورة يونس من صباغ إلى مجند إلى ثائر في الغوطة إلى أجير عند شقيقه. إنها التحولات الفردية والاجتماعية منذ الحرب العالمية الأولى حتى انكسار الثورة السورية ضد الاستعمار الفرنسي أواسط العشرينات، وهو ما ستنطلق منه ثلاثية الكاتب ومشروعه الروائي الأهم حتى الآن: (التحولات)، مطورة «ومنتجة» من جديد تدقيق العين الواصفة فيما تصف من الفضاء الصغير (المنزل) وشيات الطعام والثياب والحرفة، وملجمة التهجين اللغوي بالمفردات العامية والتركية. فلنتبين ذلك وسواه من (حسيبة) - الجزء الأول من التحولات).

تفتح السرد في الكلمات الأولى من الجزء الأول هذه العبارة: «هي جادة التعديل». وبعد قليل (صفحة ونصف) تتشكل العبارة ثانية فتغدو: «هذه هي حارة التعديل». وبذا يترجح المكان كعتبة للنص، إذ يمضي السرد من العبارة إلى تفاصيل الأقواس الحجرية المعتمة الرطبة ونهر القنوات وشارع القنوات والدكاكين والمسجد والمقهى.. لترتسم الحارة الدمشقية العتيقة، فيما يمضي تشكل المكان إلى الخارج من جهة (مناطق القلمون والقطيفة - قرية زيدان...) وإلى الداخل من جهة: بيت حمدان الجو قدار أو بيت خالدية أو سواهما، حيث الفرنكة والإيوان والمربع والمشرقة والبحرة والدرج والأصص والصقالة وسواها من المفردات التي تتوخى مع مفردات الحارة توفير نكهة وخصوصية المكان. وهو ما اعتورت عليه من قبل ومن بعد، في الرواية والقصة والدراما التلفزيونية كتابات كثيرة لا تخفي هاجسها ولا ارتباكاتها بين الخصوصية من جهة، والفولكلورية التي تجتذب سياحة النقد والقارىء والمتفرج والاستشراق من جهة ثانية، كما لا تخفي من جهة ثالثة، وهم الانغلاق والندب على الماضي الأصيل الذي استباحته سرطنة المدينة في العقود الأخيرة، إذ تضاعفت مساحتها وسكانها عشرة أضعاف أو عشرين، فأتت على ما كانته طفولة أو يفاعة كاتب أو ذاكرته الموروثة من الجدات والأجداد.

وقد يفيد الاستطراد هنا إلى السرطنة التي تفشت في المدن السورية والعربية وغير العربية - وبخاصة العواصم - في النصف الثاني من هذا القرن، وبفعل الحراك الاجتماعي السريع والضعيف من الريف باتجاه المدينة، وزعزعة أو محو أو تشويه صورتها التليدة، مما تراكب في حمى التبدلات الاقتصادية والسياسية والفكرية مع القول بترييف المدينة وتمدين الريف - من ماوتسي تونغ إلى أبي الحسن بني صدر وسواهما - وهو ما قاد على مستوى الكتابة (شعر - رواية - قصة - سياسة) إلى المواقف الأربعة التالية:

1- الموقف الشمولي التاريخي الذي يرى التطور الطارىء على المدينة بسلبه وإيجابه،، مما يشترك فيه من يكتبون ويكتبن من المدينة نفسها ومن القادمين الذين يظلون (جدداً) حتى لو انقضت على قدومهم عقود.

2- الموقف السلبي لبعض القادمين والذي يختلط فيه الانبهار بالاستحواذ بالعدائية بالندب على الماضي الريفي.

3- الموقف السياحي الذي يشترك فيه أولاء مع آخرين من أبناء المدينة.

4- موقف البكاء على الأطلال الذي تختلط فيه التسجيلية بالتقديس والعدائية الصارخة أو المتسترة للقادمين الجدد.

وتحضرني هنا هاتان الإشارتان (الطريفتان) اللتان قد تضيئان ما تقدم، ولو قليلاً:

الأولى هي إلى الصديق الناقد عبدالرزاق عيد الذي قدم ذووه من أريحا إلى حلب، والذي توقف في بعض كتاباته - ومنها ما خص بها روايتي: مدارات الشرق - كما توقفنا معاً في محاوراتنا المطولة عند مسألة الريف والمدينة، واستباحة الأول للثانية، وتعليق الخراب الذي عصفت به العقود منذ الستينات على ذلك، وتعليق الخروج منه أوجله أو بعضه على الحكمة الماركسية التليدة بأولوية المدينة. وقد كنت ألح على التذكير هنا - ولكتاب آخرين منهم محمد جمال باروت - بأن أغلب مدن العقود الأخيرة لم تكن سوى بلدات في العقود الأولى، وبحتمية الحراك الاجتماعي واستحالة النقاوة المدينية، وبما يفرضه التطور الخاص بكل فضاء على تلك الحكمة الماركسية من فحص. ومن نافل القول من بعد أن ما أتى به التطور من خراب عمراني أو قيمي أو سياسي لم يوفر قرية، ولن ينفع في الخروج منه عصبية مدينية أو ريفية أو حاراتية أو طائفية، ولا تدرع بالماركسية أو سواها، ولا بكاء على الأطلال ولا عدائية أو انبهار، وإن كان ذلك وسواه من المفرزات التي نحياها بدرجات، وإلى حين غير قريب، جراء التطور.

أما الإشارة الثانية فهي إلى الصديق الناقد عبدالرحمن الحلبي الذي أخذ على روايتي (مدارات الشرق) في ندوته الشهيرة (كاتب وموقف - 23/3/1995) أنها صورت في لحظة مبكرة منها الحياة في حارة دمشقية عتيقة في مطلع القرن، فجعلت أصحاباً يسكرون ويأتون المنكر فيما المؤذن يؤذن، مما أكد للناقد جهل الكاتب بالمكان الروائي - الحارة الدمشقية. والعلة ليست في عجز الكاتب بل في كونه ليس دمشقياً، وقد تدرعت في محاورة الناقد بمذكرات فخري البارودي وخالد العظم وسواهما ممن سجلوا في مذكراتهم تفاصيل العيش الدمشقي مطلع القرن، ومنه ما صورت، وهو ما يكون جاء باهتاً أو غير مقنع لعجز فيّ، ولكن ليس لأني دمشقي أو غير دمشقي.

والعبرة في ذلك كله أن نكهة المكان وخصوصيته قد التبست بالكثير من خارج النص في الحياة الثقافية السورية خلال العقود الأخيرة فتأذت جراء ذلك كتابات تجسد المواقف الثاني والثالث والرابع من المواقف التي عددت قبل قليل، وسواء أكانت كتابات إبداعية أم نقدية أم فكرية. ومن أشكال الأذى أعدد

أيضاً العصبوية والشللية في النقد والفعل الثقافي والسياسي. ومن (عجب) أن بعض ذلك لم ينل رواية خيري الذهبي الأولى (ملكوت البسطاء) التي تصور اغتصاب حبيبة على يد حماتها بعد أن عجز العريس يونس. ويكبر (العجب) في رواية الذهبي التالية (حسيبة) التي تعري ببراعة زيف التقى في الحارة، وتهتك التقديس المضفى عليها من أحفاد اليوم بقصة الشكار وبسواها.

وبالعودة إلى المكان في (حسيبة) سنرى أن خيري الذهبي يخرج من الإسار (الجميل أو القبيح) الذي ساد في كتابات عادل أبو شنب وإلفة الادلبي وحيدر حيدر وسواهم من الكتاب المنتسبين إلى المدينة - دمشق - أو القادمين إليها. وخروج الذهبي من الإسار لم ينج من نتوء الإلحاح على مفردات بعينها ظلت عامة، ولم تخصصها كتابته، كما في حشد أسماء الجوامع والأسواق والحارات والورود. لكن الأهم هنا هو ما ألح عليه الكاتب من تشكيل المكان للإنسان، جماعة وفرداً.

هنا تأتي دمشق - أو الشام - بصريح السرد واحدة من المدن العتيقة، المدن السرية، لها قوانينها وعلومها ومعارفها وخبراتها السرية، كما تجلو الرواية في حكمة النساء وفي حكمة الشيوخ (من ضرب المندل والشيخ عبدالحميد إلى الصوفية والشيخ حمزة...)، وكما تجلو بخاصة من قوانين الدكنجي.

حيث: لا شيء بدون ثمن، لا ربح بدون خسارة، شغل الإيد ما يفيد...

وتعيدنا قوانين الدكنجي إلى المكان وتشكيله للإنسان، وإلى ما لعله فكرة مركزية في الرواية. فمنذ البداية تتابع أحلام من أتوا إلى الشام في غابر الأزمان من الصحراء العربية، وتشبثهم بالواحة - المحطة، ولقاؤهم من بعد بالقادمين من الغرب حاملين حلم الأعور المقدوني وحلم الأولمبى ابنه واندفاع الأخير في توحيده للشرق والغرب إلى التخوم الآسيوية المؤمنة بالتقمص. وهكذا يؤرخ السرد للمكان ويجلو تشكيله للإنسان: الواحة - المحطة، فيافي الصحراء العربية، غابات أوربة الافريقية، صحاري آسيا التتارية، تزاوج المقيمين مع الغزاة، تتالي سلالات المغامرين والعسكريين والحالمين بالعدل، ازدهار ودمار الطرقات التجارية الكبرى، نهوض واندثار ايبلا وماري وتدمر وحلب والبترا ودمشق، وولادة فكرة المخلص المنتظر وذلك الحامل للأحلام الصغيرة والأرباح الصغيرة والخسائر الصغيرة والأحزان الصغيرة: الدكنجي الذي يحيا بلا توتر ولا مغامرة.

لقد تنطع الروائي هنا إلى حمل المؤرخ والمنظر، فقدم في صفحات (مداخلته) التي تذكر بمداخلات هاني الراهب الأكبر في روايته (التلال) والتي طمح فيها إلى أن يؤرخ وينظر للمنطقة العربية برمتها، وليس سورية وحدها كما فعل الذهبي، منذ ظهور الحياة فيها حتى يومنا. وكما ناءت (التلال) بذلك ناءت (حسيبة)، فالرواية هي الرواية، والتاريخ، والنظري هو النظري، أياً يكن القول بما تستبطن الرواية من التاريخ ومن النظري وسواهما.

***

خلال العقد الفاصل بين رواية (ملكوت البسطاء، والجزء الأول من رواية (التحولات) يبدو أن اختيار الكاتب في مفهوم الرواية قد رجّح استلهام الأشكال السردية الذاتية، وهذا ما تعلنه بصراحة أكبر رواية (ليال عربية ـ 1980). ولئن كانت رواية الكاتب الأولى قد حاولت أن تتوشى من الحداثة الروائية بحصر سرد الماضي بين قوسين، وتخصيص الحاضر بما هو خارجها، فقد أسرع في رواياته التالية إلى التخلي عن مثل هذه التوشية، محاولاً الإفادة من بعض المنجزات التقنية الحداثية في إهاب يميل إلى الرواية التقلدية، وهو ما جعلني أنعت أسلوبية (طائر الأيام العجيبة – 1977) بتقليدية الرواية الحداثية، وذلك في كتابي (الرواية السورية).

أما استلهام الأشكال السردية التراثية فهو سمة هامة من الشغل الحداثي الذي أخذت به الرواية العربية منذ السبعينات، وبخاصة منذ الثمانينات. وهو ما يبدو رهاناً كبيراً لرواية (التحولات). وربما كانت من ملامحه الأولى تلك المقاطع السردية التي أرخت للمكان وتشكيله للإنسان، والتي تستدعي أسلوبية المؤرخ العربي. كما وطورت (التحولات) ذلك الملمح الذي رأينا في (ملكوت البسطاء) من القص الاندماجي (قصة خالدية – قصة مريم وعبدالله – قصة فياض...) ويتصل بذلك ما يعلنه الجزء الأول من (التحولات) من أولوية الحكي في الحياة، كما في تساؤل حمدان الجوقدار: «كيف يمكن للحياة أن تكون لولم يكن فيها حكواتية يقصون علينا قصص من سبقونا»، وكما في إدراك حسيبة أن لكل منا حكايته التي يعتبرها محور حياته، ولئن كان حمدان يعلق القص – الحكي على الماضي – والرواية لا تنسى الحكواتي في مقهى الجابية: أبو مسلم – فإن حسيبة تعلق الحكي على الذات وأزمنتها جميعاً.

بالمقابل يترجع في هذه الرواية من القص التراثي ومن الرواية التقليدية إيثار الكاتب لاطلاع القارىء على خواتيم القصص وهو في بداياتها، وتلخيص الحدث التاريخي الذي يوثقه مرجع مكتوب ما. ويأتي هذا الترجيع بخاصة في السارد العليم بالبدايات والنهايات وما بينهما، والمقرر لهما، والذي لا يدع فرصة لقراءة القارىء في أن تلعب – تتخيل وهو يتابع تطور الشخصية أو الحدث. ويبدو أن هذا السارد الذي رأيناه قبل قليل في لبوس المؤرخ والمنظر، ونراه دوماً في لبوس الخالق، يحيا في الرواية صراعاً مع ثراء وتعقيد الشخصيات، وفي رأسها حسيبة. ولعل الرواية بذلك تقدم حالة انموذجية لهذا الصراع، ولانتصار الفن فيه، إذ غالبت الشخصيات – وثانية: في رأسها حسيبة – خالقها فغلبته ونجت بالرواية من مأزق قاتل. يقودنا التدقيق في هذا الترجيع إلى مسائل شتى أهمها:

ا – لعبة الزمن، وهو يمتد في الرواية منذ منتصف العشرينات إلى منتصف الخمسينات، وقد مضت به الرواية غالباً في خط مستقيم، كسرته بعض الذكريات – القصص من الماضي، وما أشرنا إليه من سوق الخواتيم في البدايات، أي الاستباق. وقد اصطنع الكاتب لهذا الكسر توقيف السرد للعودة

إلى الوراء، أو الاتكاء على لازمة ما للنط فوق السنين. أما الماضي فتفتح قوله مثل هذه العبارة الأثيرة (في تلك الأيام)، بينما تفتح الاستباق مثل هذه المفردات: فيما بعد - بعد سنوات. وقد يأتي القفز خلفاً أو أماماً فجأة وبفجاجة تنأى عن مزج الأزمنة العتيد في الرواية الحدثية.

2- لعبة الوثيقة: فمنذ البداية المبكرة، وحين يشرح صياح المسدي لابنته حسيبة انكسار الثورة وانفضاض السامر تتتالى أسماء الأمير ميشيل لطف الله المعارض للأمير عادل أرسلان المعارض للدكتور عبدالرحمن الشهبندر المعارض للاستقلالين المعارضين للشعبيين..

وستتكرر هذه الإحالة المرجعية - الوثائقية مع المسيوبيو وبهيج الخطيب ومصرع الشهبندر وإعلان الجنرال سبيرس لاستقلال سورية ولبنان عام 1943، وهو الإعلان الذي أخطأت فيه الرواية، فاستقلال سورية تم التوقيع على وثيقته وإعلانه في أيلول 1941.

لقد أشرنا إلى تلخيص الحدث التاريخي، والذي يستدعي الوثيقة كالأسماء. وهما معاً يمفصلان السرد ويناديان الوقائع المؤرخة والمصادر والمراجع، أي يناديان مقارنة لا تلعب بها المخيلة، وتتركها الكتابة على حد الرواية) من صراعات وتطورات سياسية وثقافية واقتصادية، كان لها فعلها الحاسم في جزئيات المدينة - حاراتها. وتتوفر للتساؤل وجاهة أكبر بسبب من فياض الصحافي والسياسي، وإياد، ومنصور، والوزير خليل، وبسبب من لعب السياسة بمصائر صياح وفياض وسواهما، وبسبب من لعب التحولات الاقتصادية بالحرفي والدكنجي، وسوى ذلك مما رأينا كتاباً آخرين يشتغلون عليه جزئياً أو كلياً بدءاً من نسيب الاختيار في رواية (سقوط الفرنك) إلى فواز حداد في روايتيه (موزاييك - تياترو 47)،،

3- اللغة التي توفر لها الثراء والسلاسة، وافتقدت في الآن نفسه التهجين والتعددية سوى موقعين فيما أحسب، أولهما تشبيه خالدية - حكمتها - للحب بكلبين علقانين ببعض... وثانيهما صيحة حسيبة بفياض وبزينب - ابنتها - وهما ينتفضان في مخدعهما: ولك وطوا صوتكم.

ويتصل بذلك أيضاً التناص المحدود بالأمثال الشعبية التي يفصح السارد بعضها والتناص المحدود بالشعر الديني أيضاً.

4- الوصف الذي توسل العين واللغة المدققتين في الموصوف وبخاصة عندما يكون المكان أو الشيء الدمشقي. ولعل (الكاميرا) هنا كانت تنوء بعبء تشخيص النكهة والمحلية أو الخصوصية، في أحيان كثيرة.

****

بعد انفتاح الرواية بلازمة المكان لمرتين، يتسيد الزمن على عتبة النص، وتغدو المفردة الأثيرة (حين) لازمة ومفتاحاً يدفعان بالسؤال عما إذا كان ثراء اللغة ومهارة اللعب - البناء قد افتقدا مفردة أخرى تنظم الزمن وتفتح السرد، أم ماذا؟

ومهما يكن فعبر هذه المفردة يأتي صلب الرواية من أحداث أو شخصيات أو أطروحات، مما يتمحور حول (حسيبة). فحسيبة بطلة روائية بامتياز،

تعنون الرواية باسمها وتحفره في ذاكرة القراءة، شأنها شأن مريم خضير - هاني الراهب أو فلة بوعنابة - حيدر، أو زنوبة - حنامينه وأمثالهن ممن يشمون ويشمن حياتنا بوشم رواية ما، لا يترك مطرحاً للسؤال عن تقليدية أو حداثية الرواية. كذا هو الفن البديع، يفيد من التمدرس ويتجاوزه ويثريه، ويعالق روح القراءة بروح الكتابة. ولعل تتبع المراحل التالية في حياة حسيبة يجلو ذلك فيها كما يجلو عالم الرواية برمته:

1- المرحلة الأولى: حسيبة - صياح:

ها هنا يقوم والدها صياح المسدي واحداً ممن ربتهم دمشق قروناً ينسجون الصايات والآلاجا والديما...، قبل أن تنتزعه الحرب (السفر برلك) وتطوحه بين (ترعة) السويس وغزة والجوف ليدخل دمشق مع اللنبي وفيصل عام 1918، ويجد ابنته يتيمة ترعى الجداء في القطيفة. وما إن يقربه المقام حتى يأتي الفرنسيون، فيلاقيهم مع يوسف العظمة في ميسلون، وينهزم مع الدولة العربية الأولى في دمشق بعد مئات السنين. ولا يكاد صياح يخلد حتى يندفع مع من ثاروا ضد الفرنسيين محاولاً استعادة عالمه القديم: عالم المغامرة والمقاومة، فيتطوح بين صحبة حسن الخراط وسعيد العاص من الغوطة إلى جبل الدروز واقليم البلان، ليضيع في جبال القلمون حتى تنكسر الثورة، وبصحبته منذ البداية ابنته التي ألبسها ثياب الصبيان.

2- المرحلة الثانية: حسيبة الطفلة البرية:

مع بداية هذه المرحلة تبدأ الرواية لتقدم في الثنايا المرحلة السابقة.

وحسيبة التي سمتها خادمة بيت الجو قدار (سعدية) بالطفلة البرية، تتبع أباها المهزوم اللاجئ إلى بيت ابن خاله الدكنجي حمدان الجو قدار.

لقد سبق الآخرون من الثوار إلى بيوتهم أو إلى العواصم، وفي هذه بدأت ثورة المجلات، والصحف ومهاترات الثوار اللاجئين إلى عمان أو بغداد أو الحجاز أو القاهرة، كما ينبىء السارد بفصاحة على لسان صياح مخاطباً ابنته، ومسارعاً-مستبقاً الزمن منذ الصفحة الثانية إلى أن حسيبة ستقسم على أبيها ألآيأتي بجريدة، (وفيما بعد) سينكث أبوها بقسمها عندما يظهر فياض ويأتي بالجرائد. لكننا بين لحظة شكوى الأب من ثورة الجرائد ومهاتراتها كما يليق بمثقف عتيد، ولحظة النكث بالقسم وموت صياح وظهور فياض، لن نكتشف في حياة صياح قصاصة، فمتى قرأ وأين، أم أن الكاتب أنطق السارد فأنطق السارد هذا المخلوق الروائي بعنديات الكاتب المثقف؟

فلندع ذلك إلى عودة المهزوم وابنته الفتية وتلك الأماسي التي أحيت فيها الحارات والمستقبلون اسطورة أبي نوفل كما تعودت على تسمية صياح في غيبته. لكن صياح الخائب بالهزيمة وبمآل الثوار يلجأ إلى الصمت، ويترك لحمدان الجوقدار أن (يحكي) للمتلهفين إلى الاسطورة، والذين لا يلبثون أن يشككوا ببطلهم مادام صامتاً.

أما الطفلة البرية فستطوي هذه المرحلة بسنواتها الثلاث، فإذا بها قد تزوجت من حمدان، وبات صياح يعمل لدى صهره في الدكان، ويمضي بقية وقته وحيداً في الفرنكة حتى يحضر

أخيراً رفيق الثورة مصطفى العربيني حاملاً نداء سعيد الغاص، فيختفي صياح فجأة، ثم يعود ليتهيأ إلى الالتحاق بالعاص في فلسطين، حيث الصراع ليس ملتبساً كما هو في دمشق.

بيد أن حسيبة التي بلغت التاسعة عشرة، والتي أقامت السنوات الثلاث هذه المرحلة مسافة بينها وبين أبيها، تتمسك به، ولكي تحول بينه وبين فلسطين تخطط لزواجه من خالدية شقيقة حمدان، ولمشاركته حمدان في الدكان، وإذ يعاند صياح تخبىء سلاحه، وينشب صراع مؤثر بين الأب وابنته، فيصفها بالدكنجية، ويقول: ما كان يجب أن تخلقي امرأة، وتعلن: سأمنعك، لكنه يمضي مخلفاً لها خيانة الذكر الأولى وهزيمتها الأولى، ويختم السؤال هذه المرحلة القصيرة من عمر الشابة: كيف تطورت تلك الطفلة البرية إلى هذه الدكنجية المدبرة والزوجة الشامية المروضة لحمدان ذي الزيجات الخمس السابقة، بل المروضة الأولى لأول ذكر في المدينة؟ أليس في هذا التطور حرقاً للزمن واستعجالاً على رسم الصورة الفريدة لحسيبة، والتي ستكون لها بامتياز في المراحل التالية؟

3- المرحلة الثالثة: حسيبة - حمدان:

عما قليل ستتبلغ حسيبة مصرع أبيها في الهجوم على كيبوتزعين هاشوفيت في السياق الذي هيأ لثورة 1936 في فلسطين، فيما الموت يمضي بالذكور الذين تلد. ونرى هذه المرأة التي تمثلت بسرعة وبراعة العلوم والمعارف والخبرات والقوانين السرية للحارة - المدينة، وهي تخوض صراعاً ضارياً مع الآخرين على مستويين:

المستوى الاسطوري: ومنه لجوؤها إلى الشيخ عبدالحميد الذي يفتح المندل ويعلن قدرها: امرأة تلد امرأة، فلن يسلم لها ذكر بإذن جراء حقد (هم) عليها. ولم؟ لأنها خرقت الناموس في الجبل، ولبست لباس الصبيان وعاشت عيشة الذكور، إذن: هو الحقد على الذكورة التي تنطوي عليها حسيبة.

يختلط في هذا المستوى عالم الإنس بعالم الجن، وأشباح - شيوخ بيت حمدان بالجارات والجيران. ولكي تدرأ الخطر تضحي بثلاثة خرفان بيض، فيولد لها ياسين ويموت. ثم تضحي بعشرة ديوك عشارية (بلا أعراف) فتلد أحمد ويموت كما مات وسيموت عمر ومحمود ومحمد علي، ولن تسلم لحسيبة سوى زينب.

في هذا المسار الملتبس بالخوف والإيمان والشجاعة والشك تلجأ إلى الشيخ حمزة في مغارة الجوع في جبل قاسيون، وتقيم بأمره نوبة صوفية له ولمريديه. لكن الموت لا يفلت إلا زينب. وخالدية تشكك في الخرافة قبيل موتها، وحسيبة تكتشف أن زينب قد غدت امرأة جاهزة بحسب قوانين المدينة، فعلى يد الحاجة وهيبة تعلمت الصبرة، وعلى يد الحاجة آمنة ختمت القرآن، وعلى يد خالدية تعلمت التطريز، وعلى يد أم راتب تعلمت الخياطة. وحسيبة التي وفرت لابنتها ذلك كانت غافلة عن الطفلة التي تشب.

في المستوى الآخر للصراع:

المستوى الواقعي: وفيه حولت الدكنجي إلى تاجر، وجعلته يبيع بستانه في كفر سوسة ويشتري بثمنه السكر ويحتكره. وها هنا تصدعها حكمة

خالدية، فالحرب (معهم) صعبة: أنت مكشوفة وهم مستورون، فمن هم؟ الجن أم الإنس؟ شيخ البحرة وشيخ الحمام وشيخ البير وبقية هؤلاء البسم الله الرحمن الرحيم أم صياح أم حمدان أم فياض أم..؟

أما صياح فقد انتهى مع المرحلة السابقة وأما حمدان فسينتهي بانتهاء هذه المرحلة. هكذا مضى الأب ويمضي الزوج ليأتي فياض الشيزري. ولكن قبل أن نتابع مع الأخير في المرحلة التالية من عمر حسيبة ومن تطور الرواية، يجدر التأمل فيما فعل عالم صياح، عالم الحلم والتمرد، وعالم حمدان الدكنجي، في شخصية حسيبة، فمن الأب ورثت عالمه، وإلى عالم الزوج دخلت بإرثها. لقد تحرك الدكنجي الحذر في حمدان، ستتابع سعيها إلى أن تجعل من الدكنجي تاجراً، والتاجر مغامرا، والمغامرة حلماً، وحسيبة تحاول المروق على علم أصول الانتظار الذي يعلمه الدكان. فالدكنجي ينطرح في المحطة بانتظار مرور القافلة – الحلم، أما حسيبة فتلهبه كي ينهض، والموت قريب. هكذا يمضي هذا المحبوس بين ثلاثة جدران، حلمه صفقة رابحة، ا بن الواحة – المدينة – المحطة المقتر في المال والحزن والفرح، تاركاً بعد خمس زيجات وريثة واحدة هي زينب.

قبل أن نغادر هذا المستوى وهذه المرحلة يحسن أن نتابع ما ترويه خالدية لحسيبة من قصتها – قصصها، وهذا ما ينازعها فيه السارد ليقدم في صفحتين مداخلته في شقاء الرجل مع المرأة.

وتبدو خالدية شخصية روائية ثرية ومعقدة، حتى لتكاد تنازع حسيبة بطولتها الروائية، وأقله في هذه المرحلة. لقد تزوجت أول مرة من شكري بك، فطلقها سريعاً وهي في السادسة عشرة لأنها رفضت أن يجمعها مع الضرة القادمة. كذلك انتهى زواجها الثاني بالطلاق، والطريف – أم ماذا – أن يكون هذا الزوج (شكري بك) تحصلداراً وبك. وهكذا تذوي خالدية في التطريز إلى أن يلهبها حب عبده (أبو شفتور) ابن التاسعة عشرة الذي ينقل إليها رسوم حمام القيشاني. وكما فعلت وستفعل حسيبة أثر كل لازبة، فتمضي من حارة إلى سوق، تكون خالدية قد فعلت سعياً خلف عبده حتى تتزوجه وتخرج معه مطرودين من الحارة، لتفتح له دكاناً، وتحوله من رسام إلى دكنجي وتدفعه قدماً. لكن الآخرين ينفخون في ابن التاسعة عشرة الذي تزوج من معمرة ومطلقة مرتين، فينقضون ما بنت، ويتزوج عبده من أخرى، فتعتزل خالدية الناس قبل أن يؤويها شقيقها حمدان ريثما تطل حسيبة، وتخطط لتزويج أبيها من خالدية، فإذا بالرجل يختفي، والمرأة تقع في الحمى، ثم تمضي دهراً تملأ حياتها بالأصص والمطرزات، وفي لحظة الامتلاء والشك في الخرافة، تموت.

ومما يلفت هنا بقوة تلك الوقفة الطويلة التي تقفها الرواية ريثما تقص خالدية على حسيبة أغلب ما انقضى من قصتها، وهذا ما سيكرره السارد ليفسح لقصة مريم وعبدالله ومما يلفت بقوة أكبر أن تتقاطع شخصيتا خالدية وحسيبة في مفصل حب الكبيرة (المطلقة أو الأرملة) لمن يصغرها، وأن تتقاطعا في مفصل تحويل الزواج: عبده

من رسام إلى دكنجي، وحمدان من دكنجي إلى تاجر. فهذا التقاطع يضيء مسارين متمايزين للشخصيتين، كما يجمعهما في كون خالدية نبعاً أكبر للحكمة التي تحتاجها حسيبة أما قصة مريم وعبدالله فتعيدنا إلى عهد (الشكار) للزوج وأبي مستو وابنة الخامسة عشرة، وباقي شلة (الأنس) وصولاً إلى قتل عبدالله لصديقه أبي مستو، وسجنه، ثم خروجه من السجن في الأربعين وزواجه من مريم وولادتها لها وداد فوداد فوداد، وهو يخنق كل وداد بالمخدة كيلا تكون له مثل المستورة التي قتل صديقه بسببها. وإذ تكتشف مريم قتله للبنات تحرس وداد الرابعة حتى يقضي برصاص دورية.

تلك هي الخيوط التي تنسج هذه المرحلة وتتعقد فيها أوتخل. وبالطبع فلا الخيوط ولا الرواية مفصلة على قد المراحل، وإنما هو تنظيم القراءة. والمهم في ختام هذه المرحلة أن إياد الجوقدار يأتي بفياض الشيزري إلى بيت حسيبة ليلجئه من مطاردة الحكومة. وأثر ذلك يصرع الشهبندر، وتبدأ المرحلة التالية.

4- المرحلة الرابعة: حسيبة - فياض:

بموت حمدان خرجت حسيبة من شرنقته ومن شرنقة صياح، فإذا بفياض لاجيء في الفرنكة التي آوت صياح يوماً. وفياض يعزف الناي وينكأ جراح حسيبة ويوقظ كوامن جبل القلمون فيها، فتنتهي عزلته في ملجئه. وفي اجتماع الثلاثة: الأم والبنت والرجل، ينمو حب المرأتين له، وهو يحدثهما عن نشأته في شيزر وقلعتها وتبني روجيه دماتيلد له ودراسته في باريس وولعه بفرنسا هناك ومقته لها هنا في الوطن، كذلك يحدثهما عما آل إليه من يأس مما يدور في البلاد، وهو المتهم أيضاً بقتل الشهبندر.

لقد أحبته حسيبة إذن. وفي مونولوجاتها الداخلية لقبر خالدة يأتي دوماً تحذير هذه من حب الرجال الصغار. وفجأة يطلب فياض يد زينب من أمها، فتنفتح لعلم النفس كوة كما انفتحت في رواية (ملكوت البسطاء) كوة على نشأة يونس المدلل وعجزه عن افتراع حبيبة، أو كما انفتحت في هذه الرواية أيضاً كوة على اغتصاب حبيبة على يد نساء.

يصدم حسيبة طلب فياض فيرحل، وينشب صراع الأم والبنت حتى تصادر حبها وتعيد فياض وتزوجه من زينب. وتعرض الكوة العلمنفسية بانفعالات حسيبة وهي تتابع أصوات العروسين في مخدعهما، وفي صلواتها المبتورة، ولوبانها من جامع إلى جامع، وفي شللها وصفعة شيخ البحرة. وينتهي ذلك بمعافاتها ومتابعتها المشوار، فتقود فياض (السياسي الصحفي الخائب) إلى مملكة الجوقدار ليفتح دكان حمدان، وينصاع فياض ويحاول ثماني سنوات أن ينخرط في عالم الدكنجي، ويمضي إلى دروس الشيخ عبدالكريم في جامع السباهي، ويلبس القمباز منشداً موت فياض القديم، لكن الدكان يفلس على يده، والقراءة تناديه إلى (فتوح الشام) للواقدي، بانتظار ظهور منصور الذي كان معه في جريدة الصرخة.

وكما نادى مصطفى العربيدي والد حسيبة إلى فلسطين، ينادي منصور هذا الثائر المنتظر: فياض الشيزري كما مضى صياح سراً يمضي فياض مجدداً

لعبة العتمة والضوء، لعبة الظهور والاختفاء، والزمن هذه المرة هو حرب 1948، والصراع في فلسطين جلي، أما في الشام فكل شيء يختلط.

إنها الخديعة الثانية أو الهزيمة الثانية لحسيبة. لكن حسيبة ستنتصر على فعل فياض، وهي السنديانة، أما اللبلابة زينب فتطيشها الصدمة، وتطرد أمها من الفرنكة، وتعتزل بكماء وملتاثة. ولن ينفع فيها أن تجوب حسيبة الجوامع وتلجأ إلى الشيخ حمزة، وتندس بين اللاجئات إليه لتبحث عن النور الكامن في القلب، فلا النورينبثق لحسيبة، ولا زينب تتعافى، ويظل دوى صرختها بأمها يتردد: أنت من جعل صياح يهرب، وفياض يهرب مثله، لكنك لن تهربي هشام.

لقد تهاوى الصنم الفياضي في حسيبة فيما كانت زينب تراقب تساقط فياض الباريسي أمام فياض الدكنجي، قبل رحيله، وبعد حين يتناهى إلى حسيبة أن فياض قد عاد من حرب 1948 مهزوماً، وأنه في الشام خجل لا يريد رؤية أحد. أما زينب التي قرأت كتابة فياض على هوامش الواقدي أن الصليبيين قد أقاموا مائة وخمس وثمانين سنة، فكم يقيم اليهود، أما زينب فقد لبثت في وحشة هبلها.

ولسوف يحمل الجزء الثاني من رواية (التحولات) اسم فياض عنواناً له. كما سيحمل الجزء الثالث اسم هشام. وهكذا سيتابع هذان الجزءان تحولات هذين الرجلين أساساً، فيما يتابع ما تبقى من الجزء الأول تحولات حسيبة في المرحلة الأخيرة.

5- المرحلة الأخيرة: حسيبة - هشام:

منذ تلامح الاستقلال عكف فياض على القراءة، معلنا فشله في أن يكون مارسمت له حسيبة، وفي ومضة الاستقلال يروي لنا السارد صدى آخرعبر منام أبي منير ورؤيته عودة المخلص المنتظر، كما يروي السارد معجزة الطفلة المسيحية - القديسة الصغيرة.

تلك هي عودة طريق القوافل إلى مدن الواحات، بالحضارة الغربية، كماتحمل دلالة الاستقلال في الحلم والمعجزة وقراءة التاريخ. لكن السنوات تعجل إلى هزيمة 1948 وضياع فلسطين، فتكتشف حسيبة في مستهل هذه المرحلة أنها أخطأت حين اعتمدت على الذكور (صياح - حمدان - فياض) فقررت ألا تنتظر أحداً، لا ذكراً ولا حلماً ولا معجزة، وهتفت: أنا من سيرفع الراية، أنا عائلة الجوقدار.

هكذا شرعت بتشييد أسطورتها في مملكة الجوارب، فمضت إلى مريم التي تعمل وابنتها في حل ربطات الغزل. ولم تلبث أن اقتنت الآلة اليدوية للحل، وبدأ صوت الدودودو.. الذي سيغدو آخر لازمة في الرواية. وسرعان مابات لحسيبة من تشغلهن في بيوتهن لحسابها. وسرعان ما أخرجت الآلة زينب إلى لوثة - قناعة أخرى. ولأن حسيبة يتسابق الزمن وطموحها، تبيع بيت المرحومة خالدية وتشتري بثمنه آليتين جديدتين. ومن الأرباح تشتري آلة فآلة. وحين تكتشف أن من يؤمن لها الغزل (أبو سعيد القصبجي) يثري من وساطته، تتجاوزه وتمضي إلى باب شرقي بنفسها، على وقع الانقلاب العسكري الأول الذي تسميه أوصافه

في الرواية وركام المعلومات من اتفاقية التابلاين إلى اتفاقية رودس: إنه حسني الزعيم.

وهو إذن عهد الانقلابات العسكرية قد بدأ، وحسيبة تفتح دكان حمدان، وتبدل محتوياته القديمة، وتغذ الخطى حتى لتحول أبا سعيد القصبجي إلى واحد من موزعي جوارب الجوقدار. غير أن حسيبة الغارقة في مملكتها لا تتبصر فيما حولها، فيما يكمن أبو سعيد للعهد الجديد الذي يدفع بعائلات وطبقات جديدة في مدن الواحات. ومن هذه الاندفاعة يكون ظهور صناعات جديدة تأتي على القديمة. ها هنا يخرج أبو سعيد من مكمنه ملاقياً الآلات الكهربائية التي تحل محل الآلات اليدوية. وتكتشف حسيبة متأخرة عزوف الناس عن جوارب الجوقدار، وتصم عن حث أبي مصطفى النويلاتي لها على تبديل آلاتها والاستغناء عن الشغالات. وفيما تعيش ما تسميه الرواية بالتكيّس الجوقداري، وتتمسك بالحائل الإنساني دون الاستغناء عن الشغالات، إذا بهن يعدن الآلات إليها، فيتفاقم ماضي زينب، وتعيش حسيبة صدمتها الجديدة، ما قبل الأخيرة.

أما الصدمة الأخيرة فتتوج نهاية الرواية، حيث يبدو كأنما بدأ الكاتب برواية، إذ يظهر زيدان فجأة، ونتعرف على القبضاي المهرب الشرس في قريته، وعلى الأجودان محمود الشهير ببطشه وكرمه.

وكما كانت لصياح أسطورته (أبو نوفل) فلزيدان أسطورته فهو ينجو من كمين الأجودان له ويقتل عسكرياً، ثم يقتل محمود نفسه وعسكرياً عندما يهاجمانه، ويلجأ إلى صديق فياض وإياد (الوزير خليل) فينجو من الإعدام إلى ثلاث سنوات من السجن. وحين تنتهي يتخفى في دمشق هرباً من الثأر ويعمل فوالاً.

كل ذلك يسبق لقاء زيدان بهشام الذي سيكتشف في دكان الفوال مخبأ للسلاح. ومن بعد وقد توطد ما بين الفتى وزيدان سيهرب الفتى ذلك السلاح إلى سقيفة البيت، حتى إذا اكتشفته حسيبة، فر هشام كما سيفر من المدرسة الشرعية، وعلى فراره وصوت الدودوودو الكاذب تنقفل الرواية، وزينب غارقة في وهمها وحسيبة فاغرة.

لقد توخت هذه القراءة أن تفصل وأن تجادل، ليس فقط لأن (حسيبة) فاتحة ثلاثية (التحولات) وبالتالي ليس فقط لأن هذه الثلاثية أهم ما قدم خيري الذهبي. بل أيضاً لأن هذه الثلاثية جاءت في سياق العقد الأخير للرواية العربية، وفي سورية خاصة، حيث تواترت الروايات المفردة أو الثنائية لهاني الراهب وفواز حداد ونهاد سيريس وسواهم، وهو السياق الذي جاءت فيه روايتي (مدارات الشرق) بأجزائها الأربعة، وطلعت عبره أسئلة الرواية والتاريخ، أسئلة الوثيقة والتناص وتعددية اللغات والأصوات والتراث السردي، وإعادة قراءة ما كان في الأمس القريب أو البعيد قراءة نقدية تتوخى المساهمة في قراءة الحاضر والمستقبل. وسواء أصابت القراءة فيما أخذته على (حسيبة) أم أخطأت، فهذه الرواية خطوة هامة في ذلك السبيل.

صورة الأب في بناء الأنا

في رواية «العاشق» لمارغريت دوراس

د. زبيدة قاضي/ قسم اللغة الفرنسية ـ جامعة حلب ـ سوريا

أن نضع كمدخل لهذا البحث عبارة فرويد: «الامبراطور، هو الأب (١)»، وهذا يبين أهمية الأب في بناء الأنا ويدل مسبقا على التوجه الذي ستأخذه هذه الدراسة. إذ لابد من الرجوع الى علم النفس التحليلي لايضاح مفاهيم نفسية موجودة بشكل مستتر في رواية مارغريت دوراس «العاشق» فالشخصية الرئيسية قريبة من الواقع، وهي توافق مخططات بيانية معروفة. وأصل الرواية «صورة مطلقة» هي صورة الفتاة وهي تعبر النهر، إنه الممر الذي يصل بين الطفولة وطور البلوغ تحاول الأنا، إذن، في هذه المرحلة، أن تكتسب نوعا من الاستقرار نتيجة للتوازن بين الصور المختلفة التي تشكل محيطها: صور الأب، والأم، والأخوين، والعشيق، وأبي العشيق... الخ.

غير أن المراهقة لم تصل في هذه الرواية الى الاستقرار بسبب عدم وجود التوازن بين تلك الصور المحيطة بها ـ وسنحاول في هذه الدراسة أن نبحث في صورة الأب وفي غيابه وفي الاستعاضة التي قامت بها نماذج أخرى في محيط الفتاة.

نجد، بالاضافة إلى صورة الفتاة وهي تجتاز النهر، صورة ثانية، هي صورة الأم مع أطفالها، قبيل موت الأب الذي يقتصر حضوره على شخصية المصور، وهو حضور غير محدد افترضته الفتاة، حين قالت:

«لا أدري من الذي التقط صورة اليأس، صورة باحة المنزل في هانوي.

ربما كان هو والذي للمرة الأخيرة. بعد عدة أشهر سيكون قد رحل الى فرنسا لسبب صحي. سيبقى فيها بضعة أسابيع ويموت في أقل من سنة». (ص32)

من الملاحظ هنا أن ذكر الأب يقتصر على غيابه، بل إن موته «غائب أيضا» إذ أنه يحصل بعيدا عن أسرته.

إن غياب الأب يفسر تصرف الشخصيات في الرواية، ولاسيما شخصية الفتاة المعذبة، وهو يبرر

النتائج التي يمكن أن يصل اليها هذا الوضع في بناء الأنا. ولتوضيح ذلك، نورد فيما يلي تعريفا «علمياً» لمفهوم «غياب»: إنه

«صفة ما هو غير موجود في مكان يعتبر وجوده فيه طبيعيا» (2)

يتضمن هذا التعريف فكرة الفراغ والمخالفة، التي نستطيع أن نربطها بفكرة «التعويض».

لفهم أهمية الأب في الحياة النفسية للطفل، نقدم شرحا مبسطا لبعض المفاهيم النفسية. أما المفهوم الأول فهو «الأنا العليا» (Le Surmoi)، وهي نتيجة تقمص شخصية أحد الولدين، وتلعب دور الرقيب تجاه الأنا، وتمثل على هذا النحو ايديولوجيا العائلة بضغوطها وموانعها تبنى «الأنا الأعلى» بشكل تقمص وتكيف.

وأما المفهوم الثاني الذي يتوجب شرحه فهو «المثل الأعلى للأنا» lideal) du Moi) الذي ينتج عن التقاء النرجسية وتقمص شخصية أحد الولدين أو ما يعوض عنهما. يشكل «المثل الاعلى» للأنا النموذج الذي يسعى الفرد الى التكيف معه، ومن هنا فكرة التصعيد -Sublima) tion) أي تصعيد صورة الأهل كتعويض عن فرصة ضائعة في الوجود .(Manque-a'-e'tre)

نفهم من هذين التعريفين أهمية الأب لكونه يمثل السلطة والأمان وكشف الغريزة الجنسية (عقدة أوديب) إذ تسيطر صورة الأب على كل شكل لمثل أعلى بالنسبة لأنا الفتاة.

تتميز حياة هذه العائلة بغياب الأب الذي لم يكن موجودا بالنسبة لابنته حتى أثناء حياته. إذ أن ذكر الأم يجتاح لغويا كافة المجالات، فهي حاضرة دائما في النص. أما الأب فهو حاضر في النص بغيابه، ويأتي ذكره عدة مرات كمريض أو كقريب من الموت:

.... كان ذلك عندما كان أبي مريضا أو قريبا من الموت.

قبل بضعة أشهر منه...

هل كان موت أبي ماثلا من قبل؟ (ص17)

وفي موضع آخر:

«كان أبي قد اشترى منزلا بين البحرين قبل وفاته». (ص73)

استبدلت بصورة الأب بالنتيجة سلسلة من الشخصيات المعوضة كالأم والأخ الأكبر والأصغر والعشيق وأبيه. وهذا ما يشير مسبقا إلى العناوين الرئيسية للقسم الثاني من البحث.

في أثناء وجود الأب، كانت الأم تمثل دائما رب تلك الأسرة.

«رأيت أمي تخطط كل يوم مستقبل أطفالها ومستقبلها. » (ص99)

وقد رفضت الرحيل مع زوجها الى فرنسا، وفضلت البقاء مع أطفالها:

«رفضت أمي أن تتبع أبي الى فرنسا وبقيت حيث كانت ثابتة هنا.» (ص32)

ومات الأب خلال رحلته الأخيرة إلى فرنسا بعيدا عن عائلته، فبدت الأم وكأنها مسؤولة عن ذلك، فقد حققت موته مسبقا في اللاوعي إذ اعتقدت أنها رأت عصفورا أعلن لها الخبر:

عملت أمي بخبر وفاة أبي في هذا المنزل. لقد علمت بذلك قبل وصول البرقية، في اليوم السابق، من إشارة كانت وحدها قد رأتها وسمعتها من عصفور كان في منتصف الليل ينادي مذعورا «ضائعاً» في الواجهة الشمالية

للمنزل، في مكتب أبي» (ص32).
وهكذا تحل الأم محل الأب الغائب في فكر الفتاة. تعوض الأم غياب الأب بدورها في العائلة كرب للأسرة كما أنها هي التي تنهض بالأعباء المالية فتقرر مستقبل أطفالها وتشتري امتياز الأرض لتؤمن هذا المستقبل.
وتتميز هذه المرأة بصفات ذكرية فهي لا تبدي أي اهتمام لجسمها أو لوجهها فملامحها مشدودة وأثوابها تدعو للرثاء لأنهامشوهة ومستقيمة تماما ومتشابهة وشعرها مشدود ومعكوص الى الخلف على الطريقة الصينية (ص 24 - 25) ويشكل صابون الـ «بالموليف» مع ماء الكولونيا كل مواد التجميل بالنسبة لها (ص19).
لم تستطع الأم أن تمثل الأمان والحماية للفتاة فالفتاة خائفة دائما. وأمها توحي بالبؤس والتعاسة:
«قلت له إن شقاء أمي منذ طفولتي احتل مكان الحلم في نفسي.» (ص45).
كانت الأم قد قبلت لباس ابنتها الغريب:
«نظرت إلي فأعجبها ذلك وابتسمت... إن مخالفة الآداب تلك تعجبها.» (ص25)
كانت تلك العائلة «البائسة» تحتاج الى ان يصل المال الى المنزل بطريقة أو بأخرى، وستعرف هذه الفتاة كيف تأتي بالمال لهذا البيت ولهذا السبب فإن الأم تسمح لطفلتها كما تقول ، «بالخروج بزي طفلة عاهرة » (ص26).
وقد ذكرت الفتاة أن أمها لم تستطع قط أن تمثل بالنسبة لها السلطة او المنع.
«لم تكن تستطيع فعل شيء ضد رغبتنا.» (ص25)
كانت الفتاة تمتلك القوة والشجاعة لمخالفة توجيهات أمها واستمرت في الكذب عليها. مرة واحدة فقط تساءلت الام عن مصير ابنتها فضربتها بموافقة الابن الأكبر. ثم قبلت أخيرا بوضع الابنة مع عشيقها.
لم تعد تقلق كما كانت تفعل من ذي قبل.» (ص 93).
عندها حصلت الفتاة على إذن أمها بالخروج والعودة الى المدرسة الداخلية في الساعة االتي تريد، «دون ان تجد أحدا» لمعاقبتها، لضربها، لتشويهها، لشتمها.» (ص88)
لقد كانت الأم تتحدث عن «عهر» ابنتها «الظاهر» وتضحك من «الفضيحة» ومن هذا «التهريج» إذ كانت ترى أن الوضع من صالح ابنتها لأن كل رجال المنطقة يحومون حولها. (87).
إن صورة الأب تستعاد بواسطة الفتاة ذاتها، فهي تلبس قبعة رجل، وتخبيء شعرها وتدعى أن ذلك كان «خيار الفكر» (ص15):
«منذ وقت قصير، أخذت أشد شعري بقوة، وأصففه إلى الخلف. فأنا أريده أن يصبح منبسطا بحيث لا يرى بوضوح.» (ص18).
وهى تشكل زوجا مع أمها، وتجلب المال الى المنزل، وهذا أساسي في صورة الأب. ولهذا فإن فكرة «العهر» يمكن أن تشرح إذا صح التعبير، بالدور الذي تسعى الفتاة إلى القيام به في الأسرة، واختيار العشيق مهم بهذا المعنى، كما تقول الفتاة:
«قلت له إنني أرغب فيه بماله» (ص40).
«قلت إنه كان علي أن أقوم بذلك وإنه كان فرضا بالنسبة لي.» (ص39)

كانت فكرة بؤس الأم تسيطر على الفتاة، فأخذت تسعى لجعلها سعيدة قبل وفاتها، كما تقول. كذلك تظهر الصورة الذكرية للفتاة جلية في علاقتها مع هيلين لاجونيل (He'le'ne Lagonelle)، إذ قالت:

«أنا شديدة الضعف أمام جسد هيلين لا جونيل الممددة بجانب جسدي.» (ص69) وقد عبرت عن رغبتها تجاهها بطريقة ذكرية:

«أنا أريد أن آكل ثديي هيلين لاجونيل، وأن يلتهمني هذان الثديان من اللباب، اللذان هما ثدياها. أنا منهكة بالرغبة في هيلين لاجونيل.» (ص71)

تجدر الاشارة هنا إلى أن كل علاقة أبوية في الرواية مطروحة على أساس علاقة ثلاثية، فصورة الابن الاكبر هي دائما حاضرة بين الأم وابنتها، لا يمكن أن يفهم الوضع إلا من خلال صلته بالأم، «كمنظم» للعلاقات في الأسرة كما يقول الأطباء النفسيون. أما الأخ فيعتبر عنصرا «منافسا» في السعي للحصول على المركز الأول في اهتمام الأم وحبها، ويتجلى ذلك في بعض التصرفات «كلفت النظر» أو التعويض الذي نجده في وقت لاحق في شخصية العشيق.

وأما شخصية الأخ الأكبر الذي يفترض أن يعوض الأب الميت، فهي غير محدّدة في الرواية، وهذا ما يفسر أيضا عدم استقرار علاقته مع أخته. يقع الأخ الأكبر بين شخصية المجرم وشخصية الأب، وتصفه الفتاة طوال الرواية بالقاتل. لأنه يعتبر مسؤولا عن موت الأب، وهذا لا يظهر بوضوح في النص، ولكن يوحى به من خلال السياق. تعتقد الفتاة باللاوعي أن أخاها الأكبر مسؤول أيضا كأمها فهو يريد الغاء رب الأسرة لينفرد وحده بحب أمه، إذ أنه المفضل عندها (تحقيق عقدة أوديب). وهذا ما يفسر العدائية التي كان يشعر بها تجاه أخته التي تشكل، من زاوية ما، زوجا مع الابن الأكبر كان شريك أمه في موت الأخ الأصغر فعندما تركت الفتاة أمها، قالت:

«انتهى كل شيء في ذلك اليوم، لقد ماتت أمي بالنسبة لي عند موت أخي الأصغر. وكذلك بالنسبة لأخي الأكبر. لم أستطع أن أتغلب على الرعب الذي أوحيا به إلي فجأة». (ص29)

وكتبت في مكان آخر:

«سيبقى الأخ الأكبر قاتلا». سيموت الأخ الأصغر بسبب هذا الأخ.

أما أنا فرحلت، اقتلعت نفسي من هنا. وبقيت أمي له وحده حتى وفاتها». (ص56)

يمثل الأخ الأكبر الجانب السلبي من الأب، السلطة الأبوية التعسفية، ولا يمثل الحنان مطلقا، أي أنه يمثل بالنسبة للفتاة «نصف أب». فهو يضرب أخاه باستمرار، وهو قوي وعنيف ولا تستطيع الفتاة أن تخالف أوامره (ص52) ولا تجرؤ حتى على الرقص معه:

«كان يمنعني دائما» تخوف مزعج، تخوف من خطر ذلك التأثير الشرير الذي كان يمارسه على الجميع.» (ص53)

يظهر عند الفتاة موقفان متناقضان تجاه هذا الأخ، التقمص والرغبة في القتل. ويقوم الموقف الأول على تقمص الشخصية المحببة لدى الأم، وكذلك تقمص الجانب الأبوي من شخصية الأخ الأكبر. فالأخ قوي ومتفوق على الأخ الأصغر، وهي ستكون كذلك في علاقتها مع عشيقها:

«منذ اللحظة الأولى، علمت شيئا كهذا، أي أنه كان تحت رحمتها.»

وهذا ما يفسر أيضا الدور الذكري الذي كانت تسعى دائما للقيام به في علاقتها مع العشيق، فهي تشعر أنها الأقوى وتصفه كامرأة: فالجسم ناحل عديم القوة، عديم العضلات، وهو أمرد من غير رجولة (إلا رجولة الجنس) ضعيف جدا، وجلده ذو عذوبة رائعة، وتفوح منه رائحة العطر الغالي، عطر الحرير» وهو عطر شبيه بعطر الفاكهة في الحرير الهندي الخشن، عطر الذهب. إنه مرغوب.»

فالأخ هو المفضل لدى أمه، وستصبح هي «المفضلة» في حياة عشيقها (ص61)، كما تتقمص شخصية العنف، فالأخ يدعى القاتل:

«حركته الأولى هي القتل، والإزاحة من الحياة والتصرف بحياة الآخرين، والاحتقار والطرد والتعذيب».

كذلك هي تريد القتل فترغب أولا بقتل أخيها الأكبر، تقول:

«أنا مهووسة بفكرة القتل، قتل أخي.» (ص20)

« كنت اريد قتل أخي الأكبر. كنت أريد قتله، لكي أتوصل للتغلب عليه لمرة واحدة، مرة واحدة وأراه ميتا». وبذلك أنتزع من أمام أمي الشخصية المحببة اليها، ابنها، وأعاقبها لأنها تحبه بقوة وبشكل خاطىء...» (ص22)

وبما أن الأخ الأكبر يمثل الصورة السلبية للأب، فقد بدد كل الأموال التي تركها الأب للعائلة (ص37).

يمكننا أن نستنتج إخفاق الفتاة في البحث عن صورة الأب من خلال الأخ الأكبر. إذ لم يعد يمثل صورة القوي بالنسبة لها، حين أدركت نفاقه و«الذل الذي يحتمله ليأكل جيدا» فحسب» (ص52). وقد أخبرت عشيقها بأنه لن يخشى شيئا» من أخيها الأكبر:

«لأن الشخص الوحيد الذي يخافه الأخ الأكبر ويشعر بالخجل أمامه بشكل يثير الفضول، هو أنا.» (ص53)

ستجد الفتاة إذن، صورة الأب في أخيها الصغير، الابن المفضل لدى الأب مات وكذلك سيموت الأخ الأصغر. لقد أمضت الفتاة أجمل اللحظات في طفولتها مع أخيها الصغير وأمها، في غياب الأخ الأكبر. نذكر مثالا على ذلك اليوم الذي قامت فيه العائلة بتنظيف المنزل، حيث شعرت الفتاة بجو عائلي طبيعي، قالت «كنا طفلين ضحوكين» (ص60).

كانت تتحدث مع أخيها في كثير من الأمور، وقلما تحدثا عن الأخ الأكبر أو عن بؤسهما أو بؤس أمهما (ص101) كان ذلك في زمن الفرح، الزمن الذي تتخيله الفتاة حين كان الأب يعيش مع أسرته.

كان الاخ الأصغر هو الأب الحنون العطوف الذي يدافع عن أخته عندما كانت أمها تضربها، ويطلب منها أن تتركها وشأنها (ص57). كما كانت الفتاة تشعر وكأنه طفلها ، وهي تكن له حبا» لا يوصف يبقى هذا الحب الجنوني الذي أحمله له سراً خفياً ومغلقا بالنسبة لي.» (ص101).

يعتبر العشيق صورة جديدة للأب الثري الذي يأتي كل يوم لاصطحاب ابنته من المدرسة بالسيارة، وهو الذي يصطحب عائلتها الى المطاعم الفخمة. والفتاة تصغي له بانتباه وهو يحدثها عن ثرائه، وتقول له إنها ترغب به بماله. كانت تشعر عندما كان يرافقها الى

المدرسة الداخلية، كانت تشعر أنه يحميها كأب:

«فهي تضع رأسها على كتفه وتنام منهكة بجانبه.» (ص61)

إن الحس الجنسي يمكن أن يفهم في سن المراهقة كبحث عن الذات او كمحاولة للهروب - قد تكون وهمية من الخلل الموجود في العلاقات بين أفراد العائلة، بحثا عن الحنان والحماية، فالفتاة تشعر أحيانا بالخوف وترفض العودة الى المدرسة الداخلية، تقول:

«كنت لا أعود الى المدرسة الداخلية في بعض الأحيان، فأنام بجانبه، لم أكن أرغب بالنوم بين ذراعيه، أو في حرارته، بل أنام في الغرفة ذاتها وفي السرير ذاته.» (ص61).

كانت تحتمي في تلك الغرفة المغلقة، المكان الأساسي (المحور) الذي تلتقي فيه الفتاة بعشيقها. لكنها تحافظ على صلتها بالعالم الخارجي، إنه مكان للحب ليس بعيد المنال بالنسبة لصور أخرى.

كان العشيق يرش بالماء، ويغسل، ويداعب بحب جسد الفتاة الصغيرة، «طفلته» كما يقول؛ وهي كلمة لم تكن الأم تلفظها إلا لابنها الأكبر. إن علاقة الحب (العلاقة العاطفية) كالعلاقة الأبوية ثلاثية أيضا إذ لا توجد علاقة ثنائية، ففي علاقة الفتاة مع عشيقها، ثمة شخص ثالث ليس سوى البديل عن صورة الأب. وبهذه العلاقة يتحقق التعويض المرتبط بالغياب وبفكرة إبطال تأثير الإحساس بالنقص.

يمكننا أن نقارب بين صورة العشيق وصورة الأخ الأصغر، فالعشيق ضعيف كالأخ وهو مثله يخشى الأخ «كنت أدرك خوف عشيقي، إنه الخوف ذاته الذي كان يشعر به أخي الصغير.» (51)

كانت الفتاة تجمع غالبا بين الصورتين، صورة العشيق وصورة الأخ الأصغر:

«كنت أرقص مع أخي الصغير، ومع عشيقي أرقص أيضا»، ولم أكن أرقص قط مع أخي الكبير. كان يمنعني من ذلك دائما خوف مشوب بالقلق من خطر، هو خطر هذا الإغراء الشديد الذي يمارسه على الناس جميعا»، خطر تقارب جسدينا.» (ص52).

كان الأخ الأكبر يمارس نوعا من الإغراء على الفتاة، وكانت تخشى تقارب جسديهما في الرقص. فهي تشعر بالرغبة نحوه، على الرغم من مشاعر الكراهية التي تكنها له، ويفسر ذلك كونه يمثل الجانب القوي من شخصية الأب. فالرغبة موجودة استنادا الى صلات القرابة، وهي مرتبطة بـ«صيغة النقص وهلوسات (Pantasmes) التعويض.» وترى مارسيل مارتيني (Marcelle Martini) أن العشق متخيل كـ تسوية بين الأخوين العدوين». (3) ونحن نرى أن الفتاة كانت تحقق ذلك في بعض الأحيان، من خلال محاولتها البحث عن صورة الأب عبر شخصية العشيق. فهي تخلط بين جسد عشيقها والآخرين، فتجد فيه أخويها الاثنين معا»، أي السلطة والحنان، الصورة الكاملة الأب.

«وهكذا فقد أصبحت طفلته، وأصبح هو أيضا شيئا آخر بالنسبة لي. (....) كان هناك طيف رجل آخر يمر بالغرفة، طيف قاتل شاب.

لكنني لم أكن بعد قد رأيت ذلك، لم يظهر شيء بعد أمام عيني. هناك طيف

صياد شاب أيضا» كان عليه أن يمر بالغرفة. ولكني كنت أعلم بوجود الطيف، نعم كنت أعلم ذلك، فقد كان في بعض الأحيان ماثلا في المتعة الجسدية، وكنت أقول له، أي لعشيق مدينة شولين، كنت أحدثه عن جسده وعن ذكورته، وعن ألمه الذي لا يوصف، وعن شجاعته في الغابة...» (95).

إن رحيل الفتاة إلى فرنسا وفراق عشيقها يمثلان فراقها عن أخيها الصغير. وفي موت الأخ الأصغر، رأت الفتاة أباها يموت مرة ثانية. لكن موت الأب الحقيقي ليس حاضرا في الرواية إذ لا يوجد سوى موت الأخ الذي يبدو ذا أهمية:

« في اللحظة التي مات فيها، هو، الأخ الصغير، كان لابد لكل شيء أن يموت بعده، وبه فالموت انطلق منه، من الطفل، في سلسلة.» (ص99)

بلغت الفتاة طورا من تقمص شخصية أخيها الصغير جعلها تشعر فيه بجسده يصبح جسدها (ص100)

« لم أكن أعلم لماذا كنت أحبه إلى هذه الدرجة، أي لدرجة أنني أردت أن أموت عند موته.» (ص101).

إن هذه الرغبة في الموت في الحب، في حب العشيق أو الأخ فكرة يمكننا أن نشرحها بالرغبة في الهدم. كما أنها النرجسية، الطابع المميز للمراهقة، والرغبة في الموت في صورة الأنا (تقمص).

كما يمكننا شرح هذه الرغبة بضرب من تدمير الذات في عالم الفتاة المليء بمشاعر الذنب، التدمير الذي يحدث في كل لقاء مع العشيق. إنه تدمير للذات، ولكن هناك قبل ذلك تدمير للإطار الاجتماعي وللقواعد المفروضة. والرغبة في الموت هنا، هي رغبة في إعادة بناء الصورة الأبوية، الرغبة في استعادة الأب. ومع اكتشاف اللذة عبر صورة الأب، تكتسب الفتاة شيئا من النضوج، ومن خلال تحقيق الرغبة في إطار من الواقعية، تبلغ بعضا من الاستقرار. وهكذا نفهم جملة «فرويد» الخاصة ببناء الأنا عن طريق غرائز الانفعال اللاواعي (le ca) (4) بعد هذه التجربة، شعرت الفتاة بأنها هرمت (ص46) ، وهنا نفهم الغريزة الجنسية «حدث اساسي» يعوض غياب الأب في تكوين الشخصية.

أما الصورة الأخيرة المعوضة لصورة الأب، فهي صورة أبي العشيق الذي يمثل الموانع الاجتماعية والسيطرة وقوة المال، فالفتاة واعية، وهي تعلم أن عشيقها لا يتمتع بالقوة الكافية ليحبها «رغما» عن أبيه، أي أنه:

«لا يجد القوة الكافية ليحبها فيما وراء الخوف.

«وسبب عبوديته هو مال أبيه.» (ص49)

لكنها لا تستطيع أن تراه أو تتخيله من دون ماله، لأن المال كان «عنصرا هاما» عنصر قوة، في علاقتها بعشيقها وهي، بسبب ميلها الفطري نحو الإخفاق، تتقمص الصورة الأخرى للأب صورة القوة وتقبل قرار الأب:

«قلت له إنني كنت من رأي أبيه، وإنني أرفض البقاء معه.

لم أعطه أسبابا لذلك.» (ص79)

إن الصور البديلة عن الأب، التي قدمت للفتاة الشابة، كانت كلها تمثل الضعف والهشاشة والبؤس أو الموت. أما صورة أبي العشيق فهي وحدها

القوة. إنه التعويض الذي ينظمه عنصر الواقع، الذي يدفع الفتاة إلى تقمص شخصية الأب في النهاية.

«كان رجل شولين يعلم أن قرار أبيه وقرار الطفلة قرار واحد، وأنه قرار لارجعة فيه.» (ص79)

إن مبدأ الواقع ناتج عن القواعد التي تفرضها عناصر الواقع الخارجي، وإن صراعه مع عنصر اللذة هو الذي يتحكم بتكوين الأنا. وصورة والد العشيق هامة من حيث كونها تمثل جانبا آخر للأبوة، نوعا من تسلح الأنا الأعلى.»

كانت الفتاة «تبني» شخصيتها وتشكلها باستمرار من خلال تجاربها، وخاصة التجربة الجنسية. لكن الصورة الأخيرة للأب لم تستطع أن تمنحها الاستقرار النهائي، وعبور النهر هو «الصورة المطلقة» للكتاب.

لم يكن جسدها كالآخرين، وهي تقول إنه:

«لم ينته فهو مازال يكبر في الغرفة، لأنه لا يتمتع بشكل نهائي، ومازال يتشكل في كل لحظة.» (ص94).

وعند رحيلها إلى فرنسا، جعلها موت الشاب الذي ألقى بنفسه في البحر تدرك حقيقة الحب الضائع، وصورة الأب المفقودة في الموت، وهي صورة لن تجدها ثانية إلا في الكتابة. والجدير بالذكر إنها قامت في وقت لاحق بتأليف سيرتها الذاتية باسم أبيها.

بعد ذلك أصبحت صورة الأب تسكن أعماقها، وأخذت تشعر كأنها امرأة أخرى:

«كانت الأم تقول: لن تكون هذه الفتاة سعيدة أبدا».

وكانت هي تقول: أعتقد أن حياتي بدأت تظهر لي. أعتقد أنني أرغب بغموض في أن أكون وحيدة، كما لاحظت أنني لم أعد وحيدة منذ غادرت الطفولة.» (ص98)

عندها قررت الرحيل عن منزل العائلة وتأليف الكتب، لأنها كانت دائما مرفوضة، وهي في العائلة وبين ذراعي عشيقها، وفي المدرسة، وفي المجتمع. ولن تجد تلك الفتاة الـ «أنا» إلا فيما وراء هذا المحيط. يجدربنا هنا أن نذكر ككلمة ختام قول «هيجل» عن بناء الشخصية:

«إن الفرد الذي لا يكافح ليتميز عن المجموعة العائلية، لا يبلغ أبدا الشخصية إلا في الموت.»

علما بأن ذلك كله فرضية من الفرضيات الكثيرة، بل لعلة نقطة انطلاق لتحليل جديد.

الهوامش

(1) لاكان: العقد النفسية العائلية، دار Le seuil للنشر 1984، ص./106/.

(2) التعريف لـ لالاند في «معجم علم النفس». Dictiammaine de Psycho-logie

(3) مارسيل مارتيني: «امرأة من دون مع» (Une pemme sans avec) «مجلة القوس» 98 (L'Anc 98) مارغريت دوراس ص./16/.

(4) حيث يكون الانفعال اللاواعي يجب أن تأتي الأنا، في «علم النفس التحليلي والأدب»، لـ جان بيلمان نويل، سلسلة «ماذا أعرف؟» (que sais-je?).

ملاحظة: أما ارقام الصفحات الخاصة بالمقبوسات (التي قامت كاتبة المقالة بترجمتها) فهي تعود الى النسخة

الفرنسية لرواية «العاشق» لمارغريت دوراس الطبعة الأولى 1984، دار (min-uit).

المراجع

DURAS Marguerite L'Amant – Editions de Minuit, 1984.
- LACN Jacques, Les Complexes familiaux Edition du Seuil. Collection " le champ freudien," 1984.
- LE GALLIOT Jean, Psychanalyse et langages litte'raires Edition Fernand Nathan, 1977.
- NOEL Jean Bellemin, Psychanalyse et litte'rature. Edition "Que sais-je ?" 1978.
- L'Arc n 98 "Marguerite Duras"
- L'Encyclopeadia Universalis, Supple'ment, 1985.

مارغريت دوراس

مقدمة

ولدت مارغريت دوراس في 14 نيسان عام 1914 في الهند الصينية عندما كانت مستعمرة فرنسية، حيث كانت أمها تمارس مهنة التدريس. فترعرعت في الطبيعة الفيتنامية الساحرة على ضفاف نهر «ميكونج» وفي الغابة بصحبة أخيها الصغير المفضل. يضاف إلى هذه التجربة الرائعة اكتشاف البؤس والمرض وظلم النظام الاستيطاني. تابعت مارغريت دوراس دراستها في «سايغون» حتى عام 1931، تاريخ رحيلها الى فرنسا، حيث نشرت رواياتها الأولى خلال الحرب العالمية الثانية، وكانت قريبة من الحزب الشيوعي، السري في تلك الآونة، وانضمت إلى جبهة التحرير. لكن تجربتها في الحزب تميزت ببعض العزلة في بداية الخمسينات وانتهت بهجر التنظيم الشيوعي. وقد عرفت مارغريت دوراس شهرة بكتابها (Mad-erato cantabile) (العنوان مصطلح موسيقى) - عام 1958، واتسع نطاق شهرتها بعد فيلم «هيروشيما يا حبيبي (Hirochima, mon amour) عام 1960 لآلان رينيه (Aeain Resnais) الذي كتبت له السيناريو والحوار وقد وقفت الكاتبة في هذه الفترة كغيرها من مفكري اليسار الفرنسي، ضد حرب الجزائر.

عرفت المرحلة التالية من حياة مارغريت دورا نشر نصوص هامة ك «خطف لول ف ستين» (Le Ravisse-ment de loev stein) عام 1964، ونائب القنصل (Le Vice - consul) عام 1965، وتطورا للنشاط المسرحي عند الكاتبة، حيث كتبت : أيام كاملة بين الاشجار) Des Journe'es snte'res dans les ar-bres) عام 1968، وشاركت في الاخراج السينمائي لأول مرة بفيلم لاموزيكا عن رواية لها.

تأثرت مارغريت دوراس بأحداث أيار 1968 في فرنسا فتأكدت رغبتها في مقاطعة المجتمع ، وهذا ما يظهر في : قولها: «الهدم عام 1969 ». ومع نهاية الستينات ، بدأت دورا مرحلة جديدة في حياتها الابداعية باخراج عدد من الافلام أشهرها فيلم «انشودة الهند» (Imdia song) عام 1975 ، وبعده الشاحنة وكان الأطفال آخر أفلامها.

وعلى الرغم من ذلك فإن تلك النتاجات المبهمة والغامضة أعطت كاتبتها بالاضافة الى المركز المرموق، سمعة كاتبة صعبة اذ كان لابد من انتظار النجاح الكبير الذي وصلت اليه رواية «العاشق» (L'Amant) عام 1984، لنرى أعمال مارغريت دوراس تقترب ربما من دون أية التباسات من الجمهور الواسع.

كانت رواية «الحب» آخر رواية لها (1994) وكان ليس إلا (Rien Que) آخر ما كتبته قبل وفاتها وهو عبارة عن حوار مع صديقها الصيني الذي تعيش معه منذ سنوات ، كتب على شكل مذكرات تبدأ بـ20 تشرين الثاني 1994 وتنتهي بـ 23 تموز 1995 .

توفيت مارغريت دوراس في باريس في 3 آذار عام 1996 .

تميزت المرحلة الأولى من نشاط مارغريت دورا الابداعي بالكتابة التقليدية، ثم أخذت التقنية الروائية تتغير في أعمالها التي اتسمت بندرة الأحداث والاهتمام بالحوار، وذلك في نهاية الخمسينات. أما العام 1968 فقد كان بداية مرحلة جديدة تميزت بالإلهام مصبوغ براديكالية سياسية فرضت اسلوبا مبهما و«معرى»، يرسم نماذج لشخصيات متخيلة مسكونة بالجنون وهى مرحلة غنية بتجارب في الاخراج السينمائي. بينما تتميز فترة الثمانينات بالعودة الى الكتابة والاهتمام بالسيرة الذاتية (رواية «العاشق»).

صدرت رواية «العاشق» عام 1984 فنالت عليها مارغريت دوراس جائزة «جونكور» (Goncourt) (وهى أعلى تقدير أدبي يمنح لكاتب في فرنسا). وقد ترجمت هذه الرواية إلى لغات عدة. وفيها تروي الكاتبة قصة حب بين فتاة فرنسية مراهقة في الخامسة عشرة من عمرها وشاب صيني ثري ، أثناء وجود الفتاة مع أسرتها في فيتنام إبان الاحتلال الفرنسي لها.

تعبر دوراس في هذه الرواية، كما في رواياتها الأخرى، عن الوضع الانساني غير المحتمل المميز بالانعزال والانطواء والعيش في ضجر وألم دفين. في هذا السياق يبدو الانتظار غير محتمل لدى الشخصيات الأنثوية ويكون المنفذ الوحيد بالنسبة للفتاة هو الرغبة والهوى اللذان يسمحان لها بالخروج من الاعتيادية السخيفة. لكن الكاتبة تصور الحب من خلال ارتباطه الوثيق بالموت، فتعيش بطلة روايتها في تفاوت لا يمكن تجنبه مع الهوى المطلق الذي يسيطر عليها، وتتوضع في مركز مشكلة الاستمرار، حيث تنظم الكاتبة معطيات هذه الاستمرارية عبر «موتيفات» الذاكرة والنسيان والموت والألم وقد اختارت لهذه الـ«موتيفات» لغة تتميز بتكثيف وإيحاء شديدين يتماشيان مع شدة الانفعالات الداخلية وبسبب الأهمية التي منحتها للكامن استطاعت التوصل الى «كتابة بيضاء» أي مجردة تصل أحيانا بشكل مفارق إلى التحديد.

لذا نستطيع القول إن مارغريت دوراس تحررت من القواعد التقليدية للرواية وابتعدت عن موجة الراوية الحديثة (Le Nouveau Roman) لتختار لنفسها وسائل أسلوبية خاصة بها تميزها عن باقي الكتاب وتجعلها تقف اليوم في الصف الأول من كتاب الرواية في فرنسا وفي العالم.

أسئلة الرواية.. أسئلة اللغة

عبدالمجيد المحتسب

إذا كانت الفلسفة هي معجزة اليونان فإن اللغة العربية هي معجزة العرب. لقد غدت اللغة العربية، بعد نزول القرآن لغة مقدسة استطاعت في ظرف وجيز أن توحد عدة قبائل بفضل حمولتها الدينية الجديدة، كما أسهمت في تأسيس صرح أكبر امبراطورية في ذلك العهد الى جانب البيزنطيين والفرس. لم يكن الاسلام معجزا بمعانيه ودلالاته المفعمة فحسب، بل انه كان معجزا ببيان لغته أيضا. ولقد ساد في شبه الجزيرة العربية قانون شبه عام مفاده أن كل قبيلة أرادت أن تسود وأن تمارس سلطة رمزية على باقي القبائل الأخرى لابد لها من شاعر فحل يمتلك بيان اللغة العربية بما يرفع شأن احترامه وعدم الخروج عن القوانين التي وضعها له الأسلاف الأوائل من هنا تفهم الضجة التي أحدثها أبو تمام وبشار بن برد وأبو نواس. فالسبب في هذه الضجة لم يكن يكمن في غموض تجربة هذا الجيل الجديد بل إن السبب الرئيسي يكمن في كون هذا الجيل أتى بتصور جديد للغة زعزع الأسس التقليدية والثابتة التي ظلت تؤطر النظرة العربية العامة لمسألة اللغة. فإذا كانت النظرة التقليدية ترى أن اللغة معطى نهائي وثابت ومقدس لا يجوز الخروج عن قواعدها لأنه خروج عن المقدس، فإن النظرة التجديدية مع أبي تمام وزملائه ستقوض هذا التصور وتعلن أن اللغة شيء متجدد ومتحول في الزمان والمكان. لقد ساهم الاسلام كعقيدة جديدة في إضفاء الطابع القدسي على اللغة، كما أن الثقافة العربية الرسمية (شعر - فقه - تفسير) ساهمت بشكل كبير في ترسيم هذه

القداسة والانحياز إليها. ولم تستطع اللغة العربية أن تتجدد وأن تتنسم هواء الحياة والتجدد بشكل كبير الا في أدب العامة الهامشي والمنسي كما هو الشأن في السرد العربي القديم: ألف ليلة وليلة - كليلة ودمنة - المقامات - حي بن يقظان.. وغيرها من أشكال السرد التي حررت اللغة العربية من جموديتها ورتابتها وصرامة قواعدها البلاغية والنحوية، فكلما كانت الثقافة «الرسمية» تبالغ في الاعلاء من شأن المحسنات البديعية والصور البلاغية وتخنق اللغة بالتصنع والافتعال، كلما كانت الثقافة «العامية» المهمشة تحرر اللغة من هذا التصنع البلاغي والارغامات البديعية وتدفع بها نحو البساطة والتجدد والحياة.

لقد شكل التدوين مرحلة أساسية في حياة اللغة العربية إذ نقلها من مرحلة اللاعلم الى مرحلة العلم بما تعنيه لفظة العلم من قواعد نحوية وتركيبية وصرفية ودلالية إذ أصبحت تخضع لنفس النظام الذي يخضع له أي موضوع علمي آخر. وقد فرض على اللغة في زمن التدوين نظام صارم ودقيق كانت فيه الصنعة تزاحم السليقة والفطرة بسبب الخوف من تفشي اللحن في مجتمع أصبح العرب فيه أقلية ضئيلة. وإذا كانت هذه الصرامة في المنهج قد حصنت اللغة العربية وقننتها، فإنها حجمت اللغة وضيقت قدرتها على مسايرة الحياة المتجددة والمتطورة. لقد اهتم الأستاذ محمد عابد الجابري بقضية اللغة في مشروعه الفكري المعروف ببنية العقل العربي خاصة في الجزء الأول المعنون «بتكوين العقل العربي» يقول: «فمن جهة إذا كانت القوالب الصورية التي جسّد فيها الخليل وزملاؤه اللغة العربية قد منحتها نوعا من الدينامية الداخلية (= الاشتقاق) وبالتالي جعلتها أكثر مطاوعة، فإنها قد عملت أيضا على «تحصينها» من كل تغير وتطور يقترحهما عليها التاريخ. ولذلك بقيت اللغة العربية ومازالت منذ زمن الخليل على الأقل لم تتغير لا في نحوها ولا في صرفها ولا في معاني ألفاظها وكلماتها ولا في طريقة توالدها الذاتي. ذلك ما نقصده عندما نقول عنها أنها لغة لا تاريخية». لقد عمل النحاة على وضع قواعد صارمة اعتبروها نهائية ومطلقة فهم لم يستنبطوا هذه القواعد من نظام اللغة ذاته بل فرضوها فرضا وجعلوها تقتل حيوية اللغة وامكانية تطورها. لقد نمت الثقافة العربية وتطورت بمختلف أنواعها وتياراتها عبر هذه اللغة وبواسطتها، فاستطاع العديد من مجددي الفكر والثقافة العربيين المساهمة في تجديد بنية اللغة وزعزعة نظامها الراكد والساكن منتبهين الى امكاناتها الهائلة وطاقاتها الثرية. ويعتبر السرد العربي القديم أهم حاضن للغة العربية ومجدد لبنياتها ونظامها، لأنه كان يتطور على هامش الثقافة الرسمية التي تعتبر قواعد اللغة قوانين نهائية ومقدسة.

النهضة العربية وبداية التحديث

إذا كان الفكر العربي ومعه اللغة العربية قد عاشا مرحلة الجمود والتخلف والانحسار إبان الحقب المسماة بحقب الانحطاط، فإن حملة نابليون بونابرت على مصر قد شكلت

مرحلة جديدة في تاريخ الفكر والثقافة العربيين إذ تسببت هذه الحملة في خدمة حضارية كبرى أدت الى الرجة الكبرى التي عاشتها المجتمعات العربية في أواخر القرن 19 على مستوى الفكر والثقافة والسياسة.. لقد بدأ المجتمع العربي خلال هذه المرحلة يعرف تحولا عميقا على جميع الأصعدة، فعلى الصعيد الاجتماعي بدأت عملية جديدة من الفرز تظهر على السطح طبقات وشرائح جديدة تحل محل الطبقات التقليدية التي بدأت تتوارى نحو الخلف بسبب التبرجز واتساع المدن، وتطور النظام الاقتصادي. أما على المستوى الفكري فقد ظهرت تيارات ومذاهب متعددة ومتباينة حاولت تقديم إجابات على أهم الاشكالات التي كانت تطرحها المرحلة كإشكالية الأنا/الآخر - إشكالية التخلف - مشكلة التعليم - قضية المرأة.. وغيرها من الخطابات التي كانت تنتظم داخل مؤسسات وهيآت سياسية وثقافية في محاولة منها لمواجهة تحديات المرحلة وإيجاد حلول للقضاء على الاستعمار والتخلف والتبعية. ففي هذا المناخ المتسم بالتحول والدينامية والجدل بدأت الثقافة العربية تكتشف ثقافة الغير عبر الصحافة والترجمة والبعثات العلمية. فتم الاطلاع على مختلف العلوم والفنون والآداب غير أن نقل هذه العلوم والفنون لم يكن عملا يسيرا لأن عملا كهذا كان لابد له أن يصطدم على الدوام بمحيط تقليدي متخلف يرفض أي تحديث أو تجديد ويعتبر أي انفتاح على ثقافة الغير خروجا عن دائرة المقدس، من هنا تفهم المحنة التي عاشها كل من طه حسين وعلي عبدالرازق والكواكبي وغيرهم من المفكرين الذين حاولوا تجديد بنية الثقافة العربية وتطويرها. ومن هنا يفهم أيضا، الرفض القوي الذي ووجهت به محاولات الانفتاح على بعض أنواع الأدب الجديدة الوافدة كالمسرح والقصة والرواية.

على رغم ما يعتقده بعض النقاد العرب في كون الرواية العربية قديمة النشأة والجذور مدللين على حكمهم هذا بما ورد في القرآن الكريم من قصص بالإضافة الى القصص الواردة في ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة والسير الشعبية وغير ذلك، إلا أن هذا لا يمنعنا من القول بأن السرد العربي القديم رغم خصوبته وعمقه وغناه فإنه لا يتوفر على العناصر الفنية الحقيقية التي تتوفر عليها الرواية كما ظهرت في الغرب. من هنا نقول بأن الرواية جنس فني غربي انتقل الى العرب بفعل تأثير عوامل المثاقفة كالترجمة والصحافة وغيرها. وتعتبر قوة الرفض التي ووجه بها هذا الفن الجديد من طرف الحساسية التقليدية خير دليل على جدة هذا الفن وغربته عن الذوق العربي. وقد شكلت اللغة أهم عائق أمام هذا الفن الجديد. فإذا كانت الرواية بشكل عام تمتح من لغة اليومي ولغة الصحافة ولغة الناس البسطاء والمهمشين، فإن اللغة العربية لم تكن مستعدة للتنازل عن قدسيتها وعن سلطتها البلاغية، لهذا حين كتب رفاعة الطهطاوي «تخليص الابريز في تلخيص باريز» بطابع قصصي روائي فإنه اضطر الى المزاوجة بين لغتين، لغة مقامية تقليدية ولغة روائية حديثة. فالتوتر والتنازع الذي ظل يطبع كتابات

الطهطاوي على مستوى اللغة يدل على الرغبة في التحرر من لغة تقليدية وجامدة، وصعوبة هذا التحرر ضمن سياق يتسم بالتزمت والتحجر، لهذا يمكن اعتبار محاولات الطهطاوي أول المحاولات في تحديث العقل العربي فكرا ولغة وذوقا. لقد شكلت مسألة اللغة أول معركة خاضها الرعيل الأول من القصاصين والروائيين العرب لأنهم اصطدموا بلغة تقليدية جامدة مثقلة بسلطة البلاغة والبديع، لهذا كان من المفروض على هذا الجيل أن يعمل على تطويع اللغة واخراجها من القواميس وجعلها تعيش حياة زمنها وعصرها ولم يكن هذا الانجاز بالعمل الهين لأنه كان يصطدم مباشرة بالحساسية التقليدية التي كانت ترفض كل تغيير أو تجديد في الكتابة، فجاءت المحاولات الأولى في الكتابة القصصية خجولة ومحتشمة لهذا فعندما كتب سليم البستاني روايته الأولى «الهيام في جنان الشام» لم يجد بدا من الاعتذار للقراء عن لغته البسيطة والمباشرة مدعيا أنه نشر الرواية بدون مراجعتها وتنقيحها. ومن الواضح أن سليم البستاني لجأ الى هذا الاعتذار قصد التحايل على التقاليد اللغوية وبغية الانفلات من ارغاماتها وسطوتها. تكمن أهمية المحاولات التأسيسية للسرد العربي بصيغه الحديثة في القدرة على تطويع اللغة وترويضها وتكييفها مع لغة الحياة التي تمور بالتنوع والتعدد من جهة، ومن جهة أخرى المساهمة في تأسيس تقليد فني جديد ظل مجهولا لدى القارئ العربي. ورغم الطابع المهادن والخجول الذي بدأت الرواية العربية تشق به طريقها فإنها لم تنج من حملات الرفض والاستهجان والتجريم، الى درجة أن ناقدا كصادق الرافعي اعتبرها موجبة للعقاب، يقول: «أنا من أجل ذلك ما أزال الى الآن مع الأدب العربي في فنه وبيانه أكثر مما أنا مع الحكاية ولغتها وعواطفها، فأكبر عملي إضافة الصور الفكرية الجميلة الى أدبنا وبياننا متماشيا جهد الطاقة أن أنقل الى كتابتي دواب الأرض أو دواب الناس أو دواب الحوادث، فإن الكتب ليست شيئا غير طبائع كتابها تعمل فيمن يقرؤها عمل الطباع الحية فيمن يخالطها. والرواية إذا وضعها كاتب فاجر، فهي عندي ليست رواية بل هي عمل يجب أن يسمى في قانون العقوبات (فجورا بالكتابة)».

لا يهمني هنا التتابع التاريخي لظهور النصوص الروائية، لكن ما يهمني أساسا هو الوقوف عند أهم المحطات التاريخية في علاقة الرواية باللغة. ويبدو أن الرواية العربية عرفت ثلاث مراحل أساسية في تعاطيها مع مسألة اللغة هي:

1 - مرحلة التطويع.
2 - المرحلة التشخيصية.
3 - مرحلة التجريب.

تبتدأ المرحلة الأولى من سنة 1870 (تاريخ صدور أول نص روائي) الى حدود الأربعينيات وقد تحكم في هذه المرحلة - التي سبق أن تحدثنا عن بعض خصائصها - هاجس التأسيس لجنس فني جديد له ذيوع وانتشار واسع في العالم خاصة في فرنسا وروسيا، ولم تكن عملية التأسيس لجنس فني ممكنة إلا بإجراء تحويل جذري للغة من قواعد

مصمتة وجامدة الى لغة مستوعبة لمظاهر التبدلات الشاملة والمتسارعة، أي جعلها لغة قادرة على اقتناص اليومي العابر والوجودي المقلق، التافه والجوهري.. وقد ساهمت الصحافة والترجمة ونظام التعليم في الجامعات في تطويع اللغة العربية وضخها بدماء جديدة تربطها بالحياة والانسان. من أهم الأسماء التي ساهمت في هذه المرحلة نذكر المويلحي - محمد حسين هيكل - جبران خليل جبران - توفيق الحكيم - طه حسين ولطيف جمعة، غير أن أهم نص في هذه المرحلة هو رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل إذ استطاع هذا النص أن يحقق تعددا لغويا بالمعنى العميق والباختيني للكلمة كما ذهب الى ذلك الأستاذ محمد برادة: «ان زينب خلافا للنصوص الروائية التي كتبت قبلها والموسومة بالنبرة الوعظية والأخلاقية جاءت مستجيبة لرغبة الكاتب ولاستيهاماته ولحق ذاكرته في استعادة مخزونها من اللغات والمشاهد والشخوص التي لا تنفصل عن كلامها».

المرحلة التشخيصية:

إن أهم ما ميز الأربعينيات من هذا القرن هو الصراع مع المستعمر والرغبة في التحرر وبناء الوحدة والديمقراطية واستعادة فلسطين، غير أن الأمور كانت تسير بشكل معاكس للطموحات والأحلام إذ خرج الاستعمار وخلف وراءه حكاما ينوبون عنه في النهب والبطش وتحجيم الحريات وتكميمها. فضاعت فلسطين وضاعت أحلام الاستقلال والوحدة وظهرت طبقات جديدة واستفحل القمع، فكان طبيعيا أن تظهر الرواية بايقاع جديد قادر على التعاطي مع التحولات والتعبير عنها واحتضان أسئلة جديدة تنأى عن الأسئلة التي طرحتها المرحلة التأسيسية الموسومة بالصراع مع الاتجاهات الاحيائية الماضوية المتزمتة فجاءت نصوص يحيى حقي ونجيب محفوظ.. معبرة عن هذا الواقع الراكد والساكن. غير أن التحولات المفاجئة التي عرفتها المنطقة خلقت إيقاعا آخر ومناخا جديدا يتسم بالديناميية والحركة فقد شكلت الثورة الناصرية ترجمة للعديد من الأحلام والآمال التي أحبطتها الاستقلالات الشكلية. فتململت حركات التحرر الوطني العربية ونهضت من جديد مدعومة بالسياق العالمي المتسم ببروز حركة عدم الانحياز وظهور بلدان المنظومة الاشتراكية. لقد ساهم هذا السياق في اندلاع الثورة الفلسطينية التي زادت الأوضاع حماسا وجعلت جميع الأحلام تبدو دانية القطوف. أما على مستوى الابداع الروائي فقد تعددت الأسماء وتنوعت ولم تبق محصورة في مصر وحدها، بل ان مناطق أخرى من الوطن العربي بدأت تعرف تطورا على مستوى هذا الجنس الفني الذي يمتلك قدرة مدهشة على التعبير تفوق باقي الفنون الأخرى فظهرت عشرات الأسماء فإلى جانب نجيب محفوظ الذي يعتبر سيد هذه المرحلة ظهر حنا مينا - عبدالرحمن الشرقاوي - يحيى حقي - جبرا ابراهيم جبرا - عبدالسلام العجيلي - سهيل ادريس - غائب طعمة - فرمان - ليلى بعلبكي - غسان كنفاني - مطاع صفدي

وغيرهم من الأسماء التي ساهمت في اثراء الجنس الروائي ورفده بعناصر وامكانات جمالية جديدة. ان أهم ما ميز الكتابة في هذه المرحلة هو طابعها التشخيصي، فقد حاولت أغلب نصوص هذه المرحلة تشخيص الواقع العيني الملموس والتعبير عن تناقضاته وأزماته، كما استطاعت هذه النصوص أن ترتبط أشد الارتباط بأهم التيارات الفكرية التي كانت تمور بها الساحة الفكرية والسياسية خاصة التيار الماركسي والتيار الوجودي السارتري فتحولت الرواية في هذه المرحلة الى «كاميرا ترينا ما لا تلتقطه المقولات والمفاهيم، وتسمعنا ما يهمس به الفرد المأزوم في خلوته والمحبط في لحظات يأسه». لم تهتم نصوص هذه المرحلة كثيرا بمسألة اللغة بقدر ما اهتمت بتصوير الواقع وكشف تناقضاته وتشخيص أحلام الأبطال الايجابيين الرافضين لما هو سائد كما كثرت في هذه المرحلة رواية الأطروحة المتميزة بنبرتها التبشيرية والدعائية. رغم أن مقولة الالتزام قد ضيقت آفاق التخييل وحاصرته الا أن هذه المرحلة قد حققت عدة مكاسب على مستوى الجنس الروائي أهمها الكم الهائل الذي عرفته الساحة الابداعية والذي ساهم في تغيير مفهوم الأدب نفسه، وتطوير آليات وسنن التلقي بالإضافة الى تجديد نظام اللغة وتطويره وجعله مسايرا للتحولات ومستجيبا للمستجدات.

مرحلة التجريب

لم يكن أحد يعتقد أن الحماس الذي فجرته الثورة الناصرية والثورة الفلسطينية والدينامية الشعبية التي نجمت عنها ستخسر وتنطفئ بذلك الشكل المفاجئ والدرامي كما وقع صبيحة 5 حزيران 1967. لقد شكلت هزيمة حزيران امتحانا حقيقيا لكل الشعارات والأحلام واليقينات التي كانت لازمة المرحلة، ولقد دفعت هذه النكسة الجميع الى مراجعة حساباته وتصوراته وبديهياته. لم تكن عملية المراجعة عملية سهلة وإنما كانت تمر في جو مشحون بالاتهامات والاتهامات المضادة. لكن ما كان يميز هذه المراجعة هو سيادة روح الشك والنسبية بدل الوثوقية العمياء والحماس العاطفي. ولأن الرواية كالفينيق فقد كان طبيعيا أن تنهض عنقاء السرد من رمادها مجددا لتشهد وتعبر عن المرحلة بطرائق وأشكال أكثر جرأة وأكثر جذرية. فبرزت أسماء جديدة اختارت أن تعبر بطرائق مغايرة للواقعية الفجة المفقرة للواقع نفسه، فظهر صنع الله ابراهيم في عمله تلك الرائحة المستفز والجريء لتتلوه أعمال ضخمة ومدهشة «كالجنة» و«ذات».. وذاع صيت جمال الغيطاني - ادوار الخراط - بهاء طاهر - يوسف القعيد - ابراهيم أصلان - عبدالرحمن منيف - ابراهيم عبدالمجيد - حيدر حيدر - حليم بركات - أميل حبيبي - هاني الراهب - حنان الشيخ.. وعشرات الأسماء الأخرى المهمة التي يصعب ذكرها جميعها، وقد أثمرت تجارب أخرى في المغرب والجزائر والسودان والأردن والعراق.. لقد خاضت الرواية في هذه المرحلة مغامرة التجريب سواء تحت تأثير تجارب روائية في أنحاء أخرى من

العالم أو بدافع التجديد والتحديث. ولقد كان تعقد الواقع وتشابكه هو الآخر محرضا على هذا النزوع ومشجعا له، إذ كيف يمكن لكاتب كالياس خوري أن يكتب على «البطل الاشكالي» في ظل واقع تمزقه الحرب الأهلية؟! لقد دأبت رواية هذه المرحلة على كسر خطية السرد والتعبير عن الذات واستيهامات اللاشعور وحرية الجسد وتحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم وتوسيع الواقع ليشمل الحلم والفانطستيك والأسطورة والشعر وأحلام اليقظة.. لكن أهم إضافة قدمتها رواية هذه المرحلة، ومازالت تقدمها، هي تفجير اللغة وتجديدها، بشكل مدهش لم يسبق له مثيل، لقد عبر أدوار الخراط عن الكتابة في هذه المرحلة والتي يسميها بالحساسية الجديدة قائلا: «ان الكتابة الابداعية - لسبب أو آخر - قد أصبحت اختراقا لا تقليدا واستشكالا لا مطابقة واثارة للسؤال لا تقديما للأجوبة ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان». لقد جاءت بعض نصوص هذه المرحلة سمفونيات حقيقية لما تحتوي عليه من كثافة لغوية وتعدد في الأصوات والنغمات والايقاعات كما هو الشأن بالنسبة «لرامة والتنين» و«الزمن الآخر» لأدوار الخراط ونصوص حيدر حيدر وغيرها من النصوص التي عملت على شعرنة لغتها مكسرة الحدود بين الشعر والرواية وغيرهما من الأجناس الفنية الأخرى. تكمن ميزة هذا الجيل في كونه يكتب تحت تأثير وعي نظري ما فتئ يتطور ويتنامى، فذيوع وانتشار الرواية المتعددة اللغات مثلا، كان مرده الى انتشار أفكار باختين وغيره من المنظرين الذين أثاروا أهمية هذا النوع من الكتابة. كما أن الوعي بأهمية اللغة غدا سؤالا مؤرقا للجميع الى درجة أن «اتحاد كتاب المغرب» نظم لقاءا عربيا للبحث في هذه المسألة يقول أحد المهمومين بقضية اللغة: «ولعل من أخص خصائص أدبنا مسألة اللغة» أزعم أن للغة دورا يختلف قليلا عما للغة في معظم الآداب الأخرى».

للغة في الثقافة العربية ما يكاد يشبه سطوة المطلق وليست هذه القضية جديدة على أية حال، ان لها تاريخا حافلا في ثقافتنا. للغة عندنا قداسة ومهابة وقدم وجلل، ولكنها بطبيعتها يجب أن تكون خبرة معاشة، خبرة إنسانية أيضا، وليست «إلهية» فتعطي شيئا دائم الحداثة على عراقته، فاللغة مثلها مثل الكائن الحي تنمو وتتطور وقد تنحسر وتذبل وقد تموت. لهذا ينبغي الاهتمام بها وضخها بدماء التجدد والحياة. تتوفر اللغة العربية على امكانات هائلة للتطور فالعاميات المنتشرة في مختلف الأقطار العربية تشكل مصدر غنى لا يعوض وما استثمار الروائيين لمختلف هذه العاميات الا دليل على الرغبة في التنويع وتعدد الأصوات واللغات والتيمات واعطاء الكلمة للأصوات المهدورة والمنسية كي تعبر عن آلامها وآمالها. لقد ساهمت الرواية في اكتشاف التعدد والغنى الفادح الذي يميز اللغة العربية، كما ساهمت أيضا في تعميق هذا التعدد وتجذيره عبر تجريب عدة طرائق وأشكال تلغي الفواصل بين العامية / العاميات والفصحى بشكل راق يسهم

في اغناء النص الروائي واثرائه. وقد قام الشعر العربي بدوره هو الآخر في تجديد اللغة العربية خاصة التجارب الشعرية الحديثة التي تجاوزت شعر التفعيلة واختارت الكتابة المتحررة من القيود والارغامات، وتعتبر تجربة أدونيس رائدة في هذا المجال. ولا يمكن الحديث عن اللغة دون الحديث عن أهمية الترجمة والتفاعل الثقافي والحضاري في تطوير اللغة وتجديدها. ان الترجمة ترغم اللغة على التحول والتكيف مع المستجدات لهذا يمكن القول ان الترجمات العربية سواء كانت لنصوص ابداعية أو نظرية. قد ساهمت بشكل كبير في جعل اللغة العربية قادرة على معايشة التحولات ومواكبتها. يقول كمال أبوديب في المقدمة التي خص بها كتاب الاستشراق لادوار سعيد: «لعملية الترجمة في تصوري بعدان اثنان: تمثل النص المترجم تمثلا مدركا لخصائصه البنيوية الكلية، وتمثيله في لغة قادرة على تجسيد هذه الخصائص الى أقصى درجات التجسيد المتاحة».

ان عملية الترجمة عملية مهمة سواء في تطوير اللغة أو الثقافة أو الفكر أو الحضارة بشكل عام، كما أن لها دورا أساسيا في عملية التنمية والتقدم، لهذا فإن المغالاة في الدعوة لعملية التعريب الكلية والانعزالية تحت وهم الحفاظ على الهوية وصون أصالتها ليس من شأنه الا افقار هذه الهوية واضعافها لأن الهوية ليست شيئا نهائيا وثابتا بل هي متميزة ومتطورة ومتعددة العناصر. ان الذات كلما متحت من ثقافة الآخر وعملت على تأصيلها وتبيئتها داخل محيطها كلما ساهمت أيضا في تطوير لغتها وتفعيل عناصرها. ان العلاقة بين اللغة والحضارة علاقة وثيقة وجدلية فإذا كان التطور الحضاري يؤدي حتما الى تطور على مستوى اللغة فإن العكس هو الآخر صحيح: «وقد يكون من نافل القول أو البديهي أن يقال: ان تطور اللغة مشروط بتطور الحضارة. لكن ما قد يكون أقل بدهية هو عكس هذه المقولة، والقول أن تطور الحضارة مشروط، أولا، بثورة لغوية، بتفجير البعد اللغوي لعملية التغيير والتطور الثقافية - الحضارية».

المراجع:

1 - محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي / تكوين العقل العربي - المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ط 3 1987 ص 86.

2 - في مقالة نشرها سنة 1934 بمجلة الرسالة بعنوان «فلسفة القصة ولماذا لا أكتب فيها» نقلا عن كتاب محسن جاسم الموسوي: الرواية العربية «النشأة والتحول» بغداد 1986 ص 51.

3 - محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد - دار الرابطة 1996 ص 32.

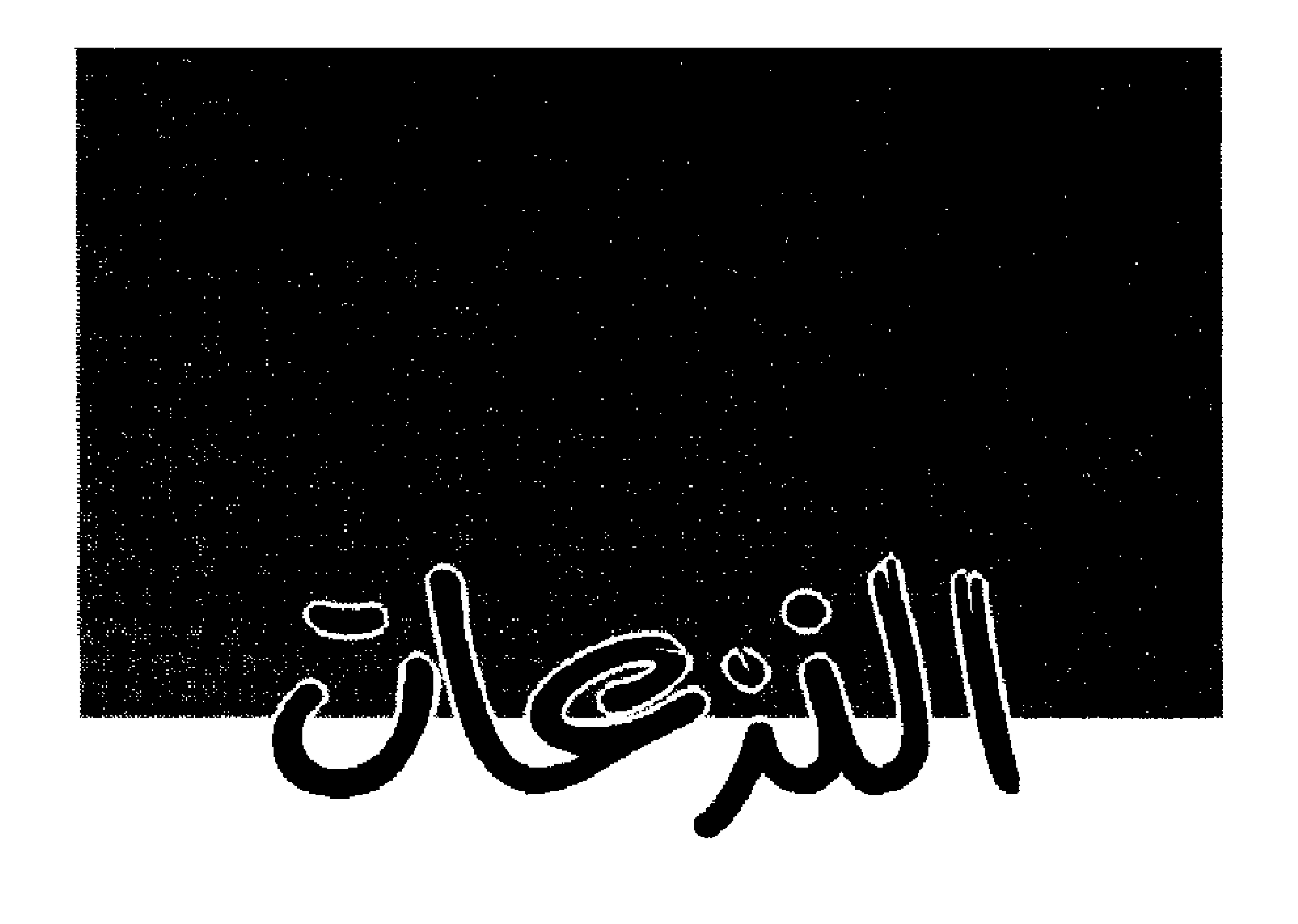
4 - نفس المرجع ص 22.

5 - ادوار الخراط - الكرمل - العدد 14 / 1984 عدد خاص بالحساسية الجديدة في مصر.

6 - ادوار الخراط - أنشودة للكثافة - دار المستقبل العربي 1995 ص 9.

7 - ادوار سعيد - الاستشراق ترجمة كمال ابوديب ص 10.

8 - نفس المرجع ص 9 - 10.



اللاعقلانية في الفكر اللغوي والنحوي عند العرب

• بقلم: الدكتور جميل علوش

الأسباب الداعية لعناية العرب بلغتهم أكثر إلحاحا من غيرها. حقا لقد كانت تشغل العرب عند قيام الدولة الجديدة شؤون وشجون، فهناك شؤون تثبيت الدولة وشؤون الحرب وشؤون تنظيم المجتمع الجديد وشؤون استيعاب العناصر الكثيرة التي دخلت الدولة بما تتضمنه من فئات مختلفة وطوائف متباينة وقوميات يصارع بعضها بعضا. كانت قضية الصهر والتذويب والتوحيد تشغل بال بناة الدولة الجديدة.

لقد ورثت الدولة أعباء ثقيلة ومشكلات عميقة، ونزعات وعصبيات تستعصي على قبول النظام، وترفض الركون إلى سيطرة الحاكم وتدخله في كل صغيرة وكبيرة في شؤونهم. ولقد كان الهدف الأكبر هو الخروج بالدولة من البداوة إلى الحضارة. ولم يكن ذاك بالهين على البدو الذين يطلق عليهم الأعراب. فالبدوي في طبعه نزوع نحو التمرد على النظام ومحاربة السلطة ورفض فكرة التوحيد لأن البداوة تقوم على تحقيق النزعات الشخصية الفردية. صحيح أن القبيلة كانت تؤثر مصالحها على مصالح الفرد، ولكنها كانت تمنح الفرد أقصى درجات الحرية. أما الدولة فقد كانت تكبح هذه النزعات وتحد من طغيانها.

لقد واجهت الدولة العربية الجديدة مشكلات كثيرة وعميقة، ولكن قضية

ضبط اللغة وتجنب اللحن والحرص على لغة القرآن الكريم الذي هو دستور الدولة كانت أكثر المشكلات إلحاحا. فلقد كان المطلوب هو ما يلي:

1 - مواجهة قضية اللحن التي اتسعت بدخول العناصر الأعجمية في الدولة الجديدة واحتكاكها بالعرب والأعراب.

2 - استخلاص لغة واحدة وموحدة من بين اللغات واللهجات المتعددة من أجل خدمة القرآن الكريم.

3 - ابتكار وسائل وأدوات تسهم في حل مشكلة ما قد يعتري القرآن الكريم من تصحيف أو تحريف.

لقد اضطلعت الدولة بمهمة شاقة ومعقدة هي مهمة توحيد الأنظمة والقوانين والأجناس والثقافات ومصادر العلم. بيد أن مشكلة اللغة هي المشكلة التي بقيت أكثر إلحاحا فاستحوذت على اهتمام أولي الأمر للأسباب التالية:

1 - صلتها الوثيقة بالقرآن الكريم.

2 - ما تحتله اللغة من مكانة في نفس العربي.

3 - استحواذ بعض القيم الأدبية كالفصاحة والبلاغة على نفس العربي.

4 - دور اللغة الكبير في تحقيق الشخصية القومية.

ولقد تركت هذه النزعة القومية المتمثلة في تقديس اللغة واحترام قيمها أثرها في القرآن الكريم، على الرغم من أن القرآن الكريم يقوم على مبدأ المساواة بين الأجناس والقوميات ولا يفرق بين أحد منها. فمن تلك الآيات:

قوله تعالى: «ولقد نعلم أنهم يقولون إنما يعلمه بشر، لسان الذي يلحدون إليه أعجمي، وهذا لسان عربي مبين»(1).

وقوله: «إنا أنزلناه قرآنا عربيا لعلكم تعقلون»(2).

وقوله: «وكذلك أنزلناه حكما عربيا»(3).

وقوله: «قرآنا عربيا غير ذي عوج لعلهم يتقون»(4).

وقوله: «وهذا كتاب مصدق لسانا عربيا لينذر الذين ظلموا»(5).

ليس هذا فقط فقد ظهرت هذه النزعة في حديث الرسول، وذلك حين يقول: (إن من البيان لسحرا وإن من الشعر لحكمة).

كل هذا يدل على أن القضية اللغوية كانت عميقة الجذور، بل كانت تهيمن لا على الرسول صلى الله عليه وسلم فقط، بل على خلفائه من بعده، بل وعلى ولاة الأمور مثل الحجاج الذي عرف بسطوته وجبروته، وعلى الرغم من ذلك تذكر عنه بعض الأخبار عناية بهذا الشأن(6).

كانت إذن ثمة مشكلة لغوية، وكان تثبيت أركان الدولة الجديدة يقتضي حل هذه المشكلة. فماذا صنع أولو الأمر في هذا السبيل؟ وأقول: «أولو الأمر» لأن المشكلة كانت من الخطر بحيث تستدعي تدخل أهل العقد والحل على أعلى المستويات، ولم تكن تعني اللغويين والرواة فقط كما يظن بعض الباحثين.

ولاشك أن من دواعي خطر هذه المشكلة أنها تمس القرآن الكريم في شكله ومضمونه. والقرآن الكريم هو دستور الدولة من جهة ومنهاج الفرد في حياته الخاصة من جهة أخرى. ثم هو إلى ذلك رسالة السماء إلى الأرض - حسب اعتقاد المسلمين على الأقل - وعلى كل مسلم أن ينفذ منطوق هذه الرسالة.

وعلاوة على ما ورد في القرآن الكريم من آيات تشدد على قيمته البيانية وصلته الوثيقة بالعرب وباللسان العربي كما أسلفنا، فقد دعا الرسول صلى الله عليه وسلم - وهو الخبير بالعربية وأسرارها -

إلى قبول عدد من لهجات القبائل التي تختلف مع لهجة قريش في قليل أو كثير. فقد أُثِرَ عنه قوله: (أنزل هذا القرآن على سبعة أَحرف كلها شاف وافي)(7). ولعله صلى الله عليه وسلم كان يرمي من وراء ذلك إلى المقاصد التالية:

1 ـ عدم حصر الثقة والمرجعية في لغة قريش، وعدم جعل هذه اللغة هي المصدر الوحيد للاحتجاج والاستشهاد.

2 ـ توسيع دائرة القبائل التي يعترف بها ويؤخذ عنها لأسباب لغوية وسياسية أيضا.

3ـ الخروج عن دائرة قبيلته التي هي قريش، إلى دائرة أوسع على المستوى القومي والإنساني.

4 ـ التخفيف من حدة الاهتمام بالشكل لمصلحة النظر إلى جانب المضمون.

ولعل الرسول صلى الله عليه وسلم كان يريد وهو يسعى إلى توحيد الدولة، أن يبدأ بتوحيد اللغة واللسان. ولاشك أن التوحيد لا يكون بفرض لهجة قريش دون بقية اللهجات العربية، فلكل قبيلة مكانتها ولكل قبيلة قيمتها. وكلما اتسعت دائرة القبائل التي تدخل لهجاتها ضمن دائرة التوحيد ازدادت قضية التوحيد قوة ورسوخا.

وأخذ أبو بكر الصديق على عاتقه مهمة جمع القرآن الكريم من الصحف واللخاف والعسب بإشارة من عمر بن الخطاب(8) الذي هاله ما حل بحفظة الوحي يوم اليمامة من قتل(9)، ثم أكمل عثمان بن عفان المهمة فقد قام بترتيب سور القرآن على الشكل الذي نراها عليه اليوم، وكتب مصاحف بإجماع الصحابة وأرسل إلى كل أفق بمصحف مما نسخوا(10)، وكان دافعه إلى ذلك ما بلغه من اختلاف المشاركين في الفتوح على قراءة الآيات الكريمة. وكان يحاذي هذا الجانب الرسمي في الحرص على اللغة والعمل على توحيدها، جانب آخر يتكون من الرواة واللغويين والنحاة، وقد استطاع هؤلاء أن يحققوا الإنجازات التالية:

1 ـ حددوا عصر الاحتجاج والاستشهاد فجعلوه يمتد إلى منتصف القرن الثاني الهجري في الحاضرة وإلى منتصف القرن الرابع في البادية(11).

2 ـ حاولوا أن يسموا القبائل التي يقبل الأخذ منها والقبائل التي لا يقبل الأخذ منها، وبينوا أسباب ذلك وعلله. وأهم تلك الأسباب البعد عن الاحتكاك بالفرس والحبش والقبط والغساسنة(12).

3 ـ اشترطوا ضوابط سلوكية في الراوي على نسق تلك الضوابط التي اشترطوها في راوي الحديث(13) فطبقوا في الرواية اللغوية ما تعارفوا على تسميته بعلم الجرح والتعديل أو علم الرجال(14).

وهذا يعني أنهم باشروا في نقل اللغة عملية توثيق تقوم على الحيطة والحذر وتلتزم أقصى درجات التحرز والتحرج. وكما حرصوا على صيانة أنسابهم وحفظوا لكل مكانه ومقامه، حرصوا على أنساب الكلام وبذلوا الجهد البالغ في ذلك فنبذوا ما أطلقوا عليه اسم الضعيف والمنكر والمتروك والحوشي والغريب والشاذ والنادر ونبهوا على كل نوع منها(15) وقد أشار السيوطي إلى ذلك بقوله في تعريف الرديء والمذموم: هو أقبح اللغات وأنزلها درجة. قال الفراء: كانت العرب تحضر الموسم في كل عام وتحج البيت في الجاهلية، وقريش يسمعون لغات العرب، فما استحسنوه في لغاتهم تكلموا به، فصاروا أفصح العرب، وخلت لغتهم من مستبشع

اللغات، ومستقبح الألفاظ(16).. إلخ.

ولم يتوقفوا عند هذا الحد بل توسعوا في اهتماماتهم هذه، فأنشأوا علم النحو لصيانة القرآن الكريم من اللحن والخطأ واستعانوا في عملية إنشاء هذا العلم بالفلسفة والمنطق والفقه وكل ما وصلت إليه هممهم من علوم العرب واليونان.

وصفوة القول إن العرب استغلوا كل ما أدته أليهم وسائلهم العقلية في التعامل مع اللغة ونشاطاتها المختلفة، وأظهروا منتهى الحرص على أن يكون نشاطهم هذا متسقا مع المعقول متجانفا عن اللامعقول. ومع ذلك فأن المتتبع لجهود اللغويين والنحاة يلمس أنهم قد يفترضون المستحيل وقد يجانبون المنطق فتشتمل كتاباتهم على أنماط من النزعة اللاعقلانية التي تتجلى في المظاهر التالية!

أولا: الاستعانة بالمنطق الغيبي: فإن عددا من علماء اللغة ومؤرخيها يحتجون على آرائهم ببعض الأحداث والوقائع الغيبية وكأنها حقائق ثابتة لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها. بل هم يقحمون أحيانا القصص الغيبية في صلب الكتابة التاريخية والعلمية واللغوية. فلا تدري من أين تنفذ إلى هدفك من بين ذاك الركام الهائل من الروايات والقصص والأخبار التي لا يستطيع العلم أن يثبت صحتها. ومن ثم فهي لا تستطيع أن تثبت حقا ولا أن تنفي باطلا. والذي ينعم النظر في كتب اللغة يجد أمثلة كثيرة على الاحتجاج بالفكر الغيبي والاتكاء عليه، وسنكتفي من ذلك بالأمثلة التالية:

أ- في موضوع نشأة اللغة: يقرن مؤرخو العرب نشأة اللغة بنشأة الإنسان. ويستخرجون مما أحاط بهذه النشأة من روايات وأخبار في الكتب المقدسة حججا وبراهين على آراء يرونها ونظريات يقترحونها في الموضوع. فقد احتج الذين قالوا إن اللغة توقيف من الله بقوله تعالى: «علم آدم الأسماء كلها»(17). ونقل عن ابن عباس أنه قال في تفسير هذه الآية وتوكيد مضمونها: علمه القصعة من القصيعة والفسوة من الفسية(18). ولا أدري إن كان ابن عباس قال هذا الكلام أم تقوله عليه غيره. فلا أظن أحدا ينزل بتفسير القرآن الكريم إلى هذا المستوى من التعبير الذي يحرج الذوق. ورد بعضهم قول من احتج بالآية السابقة على تأييد مذهب التوقيف بأن هذا لا حجة فيه من جهة القطع فإنه عموم، والعموم ظاهر في الاستغراق وليس بنص(19). ويطول الجدل بين القائلين بالتوقيف والقائلين بالاصطلاح في نشأة اللغة. وليس يعنينا تتبع ذلك الآن. ولكن ما يلفت النظر أن من قدماء المؤرخين من تنبه إلى عدم معقولية هذه القضية ومن هؤلاء ابن السبكي الذي نقل عنه السيوطي من كتاب رفع الحاجب قوله: الصحيح عندي أنه لا فائدة لهذه المسألة(20). ويقول السيوطي: وهو ما صححه ابن الأنباري وغيره(21). ويضيف: ولذلك قيل: ذكرها في الأصول من الفضول(22). وهذا يدل على أن القضية لا تقوم على أساس عقلاني وقد تنبه لذلك بعض العلماء فنفوا فائدتها كما ذكرنا.

ومن هذا القبيل قول بعضهم أن آدم كان يتكلم العربية في الجنة قال السيوطي: أخرج ابن عساكر في التاريخ عن ابن عباس، أن آدم عليه السلام كانت لغته في الجنة العربية، فلما عصى سلبه الله العربية فكتب بالسريانية فلما ثاب رد

الله عليه العربية(23).

والقول إن العربية كانت لغة آدم في الجنة ضرب من الأساطير التي لا يجدر بالباحث اللغوي أن ينحدر إليها أو أن يتكىء عليها ذلك أن النزعات القومية والدينية والإقليمية ما برحت تصور للناس كما، يفعل اليهود في أيامنا، أنهم أقرب إلى الله وأن لغتهم هي لغة آدم والملائكة في الجنة.

ويشترك المسلمون واليهود في هذا الادعاء فكلا الفريقين يزعم أن لغة كتابه المقدس كانت لغة آدم في الجنة. وهكذا يتنافس الفريقان بين أن يكون آدم قد تكلم العربية أو العبرية في الجنة. وليس في إمكان أحد الفريقين أن يقدم برهانا على زعمه إلا اللجوء إلى كتابه المقدس توراة كان أم قرآنا.

ولم ينحصر هذا الادعاء في أهل الكتب المقدسة، بل امتد إلى أصحاب النزعات القومية على مختلف جنسياتها وقومياتها. فقد روى هيرودوت أن أحد الفراعنة أراد البرهنة على أن اللغة المصرية القديمة هي أصل اللغات في العالم(24). وقد سار على نهج الملك الفرعوني ملك صقلية فردريك الثاني سنة 1200م وكذلك جيمس الرابع ملك اسكتلندا سنة 1500م(25).

ومن هذا النمط ما ذكره بعضهم من أن عالما سويديا في القرن السابع عشر كان يؤكد لمستمعيه في صورة جدية أن الرب في جنة عدن كان يتكلم اللغة السويدية، وأن آدم كان يتكلم الدانمركية، وأن الجنة كانت تتكلم اللغة الفرنسية(26).

وقد وقف أحد العلماء الأتراك في مؤتمر لغوي عقد سنة 1934م يؤكد للمستمعين أن اللغة التركية هي الأساس الذي اشتقت منه كل اللغات، مستدلا على هذا بكلمة معناها الشمس هي Gunes لأن الشمس أول ما استرعت نظر الإنسان الأول بين المخلوقات(27).

ويبدو من كل ما ذكرنا عن قصة نشأة اللغة واللسان الذي تكلم به آدم في الجنة، أن الموضوع لا يعدو أن يكون ضربا من الأساطير التي تقوم على الفكر الغيبي اللاعقلاني والتي لا تؤدي إلى نتيجة ملموسة.

وليس لهذا كله قيمة في ميزان العلم الحديث. فإن علم اللغة لا يعير قضية نشأة اللغة ولا ما توصل إليه الباحثون فيها أي اعتبار. وقد بدأ العلماء في أوائل القرن العشرين ينصرفون عن هذا النوع من البحث ويرون أنه من مسائل وراء الطبيعة وأنه لا جدوى من الاستمرار فيه(28).

ب - في شروط النقل: اشترط العرب في ناقل اللغة شروطا معينة كما أسلفنا حرصا على أمانة النقل، ولكي تحافظ اللغة على صفائها فلا يدخل فيها ما ليس منها. قال ابن فارس في فقه اللغة: تؤخذ اللغة سماعا من الرواة الثقات ذوي الصدق والأمانة ويتقى المظنون(29). وقال: فليتحر آخذ اللغة أهل الأمانة والصدق والثقة والعدالة فقد بلغنا من أمر مشيخة بغداد ما بلغنا(30). ومن المعروف أن اللغة والنحو تأثرا بالفقه فدخلهما شيء من أصوله ومصطلحاته. ومن هنا أخذ العلماء يشترطون في ناقل اللغة ما اشترطوه في ناقل الحديث. ومادام ناقل الحديث النبوي ينبغي أن يكون مسلما فناقل اللغة ينبغي أن يكون مسلما كذلك. قال ابن الأنباري: فإن كانت بدعته (يقصد ناقل اللغة) تخرجه عن الدني لم يقبل نقله لاتصافه بالكفر(31). وأردف في تسويغ ذلك: فإن قيل: كيف جاز قبول شهادة أهل

الذمة بعضهم على بعض، والشهادة أضيق بابا في النقل والرواية؟ قلنا: لا نسلم أن شهادة أهل الذمة مقبولة أصلا، لأن الله شهد عليهم بالكفر فقال الله: «ويقولون على الله الكذب وهم يعلمون». ولو أن يحيى بن معين أو بعض عدول المسلمين، طعن في شخص لم يقبل قوله، فما ظنك فيمن شهد الله عليه بالكذب(32)؟

لقد انحرف ابن الأنباري بقوله هذا عن جادة العقل وركب متن الهوى واللجاج للأسباب التالية:

1 ـ حين منع نقل الكافر كان يقيس النقل على الشهادة. ومادامت الشهادة غير مقبولة من الكافر فهو غير مقبول منه أيضا. غير أن ابن الأنباري ينفي في مكان سابق أن يكون النقل بمنزلة الشهادة ويقول: وزعم بعضهم أنه لابد من نقل اثنين عن اثنين حتى يتصل بالمنقول عنه، لأن النقل يتنزل منزلة الشهادة والشهادة يشترط فيها الموافقة. وكذلك النقل. ويرد هذا الزعم بقوله: وهذا ليس بصحيح لأن اعتبار النقل بالشهادة اعتبار فاسد، لأن النقل مبناه على المساهمة بخلاف الشهادة. ولهذا يسمع من النساء على الانفراد مطلقا ومن العبيد، وتقبل فيه العنعنة ولا يشترط فيه الدعوة، وكل ذلك معدوم في الشهادة فلا يقاس أحدهما بالآخر(33). فلماذا يحمل ابن الأنباري النقل على الشهادة إذا كان الموضوع يتعلق بغير مسلم ولا يحمله على الشهادة إذا كان الموضوع يتعلق بمسلم؟ وإذا كان النقل يقبل من النساء على الانفراد ومن العبيد وهؤلاء لا تقبل منهم الشهادة أصلا، فلماذا لا يقبل من غير المسلم مادام النقل مبنيا على المساهلة على حد قول ابن الأنباري؟ وهل في وسع أحد أن يدلنا على ظواهر العقلانية في هذا الحكم؟

2 ـ هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن أهل اللغة الذين لم يتأثروا بالفقه ولم تدخل العصبية الذممية قلوبهم، قبلوا نقل أهل الأهواء والكفار والصبيان والمجانين ومن جرى تعديلهم على الإبهام أي من قبل فيهم أخبرني الثقة كما كان يفعل سيبويه(34). وقد نقل السيوطي عن العز بن عبدالسلام أنه قال: اعتمد في العربية على أشعار العرب وهم كفار لبعد التدليس فيها، كما اعتمد في الطب، وهو في الأصل مأخوذ عن قوم كفار كذلك(35).

ويعلق السيوطي على ذلك قائلا: ويؤخذ من هذا أن العربي الذي يحتج بقوله لا يشترط فيه العدالة، بخلاف راوي الأشعار واللغات، وكذلك لم يشترطوا في العربي الذي يحتج بقوله البلوغ فأخذوا من الصبيان(36).

كل هذا الذي نقله السيوطي يبطل قول ابن الأنباري إن نقل غير المسلم لا يقبل. ففي اللغة يقبل النقل عن كل إنسان مهما كان جنسه وحاله وهيئته لأن المعول عليه في ذلك الجماعة لا الفرد. وبناء على ذلك كان البصريون يقيسون على الأكثر والأشيع ويتركون الشاذ والنادر.

3 ـ نحن لا نصدر هنا عن نزعة دينية وإلا وقعنا فيما نهينا عنه ولكننا نؤمن إيمانا عميقا بأن معالجة أمور اللغة يجب أن تبتعد عن نزعات العصبية وتتجرد من شوائب العاطفة فاللغة ليست ملكا لفئة دون فئة ولا حكرا لطائفة دون أخرى. وكل خروج عن هذه القواعد يعتبر من قبيل الذهاب مع اللامعقول الذي ليس له مكان في البحث اللغوي.

ج ـ في تحديد معاني الأدوات والأفعال: من المعروف أن لكل أداة أو فعل استعمالا خاصا به، وأن لكل فعل دلالة يؤديها. ولكن من ينعم النظر في المؤلفات النحوية

يجد النحاة يقسرون الأداة أو الفعل على تحمل ما لا تحتمل من الدلالات حرصا على الانسجام مع المنطق الغيبي وعدم التناقض مع أحكام المعتقدات الإلهية. وحسبنا أن نذكر من ذلك الأمثلة التالية:

1 - «قد» بين التحقيق والتقليل: من المعروف أن «قد» إذا دخلت على الماضي تفيد التحقيق نحو:

قد قيل ما قيل إن صدقا وإن كذبا
فما اعتذارك من قول إذا قيلا؟

وإذا دخلت على المضارع تفيد التقليل نحو:

قد يشيب الفتى وليس عجيبا
أن يرى النور في القضيب الرطيب

غير أن بعض النحاة ومنهم الزمخشري نسبوا إليها إفادة التحقيق أو التكثير مع المضارع إذا تعلق الأمر بالله تعالى(37). وقد نص على ذلك بعضهم نصا صريحا حين قال: فما يتعلق بالله عز وجل نحو: قد يعلم ما أنتم عليه فلا بد أن يكون للتكثير(38). والسؤال هو: لماذا تختل القواعد إذا تعلق الأمر بالله تعالى؟ ألا يمكن أن نخرج هذه القواعد بطريقة لا تتعارض مع اللغة ولا مع الدين؟ بلى لقد تنبه إلى ذلك بعضهم فأكدوا أنها تفيد في مثل هذه الآيات التقليل انسجاما مع الأصل. قال صاحب الجنى الداني: بل تدل على التقليل(39). وقال ابن هشام: إن «قد» تفيد هنا تقليل متعلق الفعل أي ما هم عليه هو أقل معلوماته سبحانه(40). ورد قول القائلين إنها تفيد التحقيق في مثل ذلك فقال: وزعم بعضهم أنها في مثل هذه الأمثلة تفيد التحقيق(41). ونسبة قول هؤلاء إلى الزعم يعني أن ابن هشام لا يجد في قولهم عقلانية.

ووجه الاستحالة في الموضوع أن أمثال هؤلاء يغلبون جانب الدين على جانب اللغة، بل هم يقحمون شعائر الدين في أصول البحث اللغوي. وترى الواحد منهم يكتب في النحو وكأنه يريد أن يصيح بأعلى صوته: أنا مؤمن أنا مؤمن، كما يحصل بين طوائف المجتمع وفئاته حين يقترفون أشد أنواع الإثم والفساد والانحراف ثم يصرون على أنهم مؤمنون أطهار. وإلا فما علاقة مدلول «قد» التحقيقية أو التقليلية بعلم الله وعدله ورأفته وما إلى ذلك من أسماء الله وصفاته؟ أليس ذلك ضربا من المزايدة؟

2 - في الحديث عن معاني «لما» الجازمة: أورد لها ابن هشام في المغنى عدة معان من ضمنها التوقع(42). وقال: ألا ترى أن معنى «بل لما يذوقوا عذاب» أنهم لم يذوقوه إلى الآن وأن ذوقهم له متوقع(43)؟ إلى هنا مازال الكلام صحيحا مستقيما. ثم يستأنف ابن هشام حديثه فيقول: قال الزمخشري في «ولما يدخل الإيمان في قلوبكم» ما في «لما» من معنى التوقع دال على أن هؤلاء قد آمنوا فيما بعد»(44).

الخطاب في الآية موجه إلى الأعراب لأن كمالها هو: «قالت الأعراب آمنا قل: لم تؤمنوا ولكن قولوا أسلمنا ولما يدخل الإيمان في قلوبكم«(45).

ووجه الاعتراض من ناحيتين:

الأولى: أن الزمخشري لا يستطيع أن يقرر إن كان الأعراب آمنوا بعد نزول الآية أم لا، ذلك أن الإيمان ليس شيئا منظورا فيظهر للعيون حين يدخل القلوب أو يخرج منها.

الثانية: أن قضية إيمان الأعراب بعد نزول الآية لا يدخل في موضوع النحو. وكان المقصود في قول الزمخشري هذا

أن التوقع الذي تفيده «لما» واجب التحقق والوقوع.

ولا مأخذ لنا على الزمخشري على تقديره هذا فهو - إلى جانب أنه نحوي معروف - من كبار البلاغيين والمفسرين الكبار. وكتابه يشمل كل هذه الموضوعات وغيرها ونحن لا نستطيع أن نقسره على التزام جانب واحد منها. غير أننا نستطيع أن نؤاخذ ابن هشام لأنه يقحم موضوعات كهذه على كتاب نحوي فلأن يكون الأعراب آمنوا أو لم يؤمنوا بعد نزول الآية أمر لا علاقة له بالنحو ولا بدلالات «لما» الجازمة. ولذلك لم يكن من المناسب أن يوردها ابن هشام على أنها شيء من صميم النحو ومن مسائله المهمة.

3 - في موضوع دلالة «كان» الزمنية: قال أحدهم معلقا على قوله تعالى: وكان الله غفورا رحيما وأمثالها: ومع اعترافنا بأن «كان» الواردة في اوائل كثير من الآيات دالة على الزمن الماضي، وذلك لاستبعاد أن تكون أفعال الله وصفاته مقصورة على الزمن الماضي(46).

الرجل هنا مشغول عن النحو بصفات الله وأسمائه. ولا يرضى أن تكون صفات الله محصورة بزمن بل أزلية ثابتة. ولذلك نراه يؤيد موقفه بقوله: إذ لا يعقل أن تكون صفات الله عز وجل مقيدة بزمن معين لا تتعداه إلى زمن آخر، بل إن مستلزمات الإلوهية الديمومة والثبات فالله أعز ويعز وسوف يبقى يعز من يشاء من عباده. وهو الذي أحيا ويحيي وأمات ويميت.. إلخ(47).

هذا الكلام لا يمت إلى البحث بصلة بل هو يصلح أن يكون خطبة في مسجد ذلك أن صاحبه فقد التفكير في النحو الذي يريد أن يحصل فيه درجة الأستاذية (ماجستير) وأخذ يسبح في آفاق الألوهية التي لا تمت إلى علم النحو بصلة.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن القول إن «كان» تفيد في مثل هذه الآية الدلالة على الماضي والحال والاستقبال لا يشارك صاحبنا فيه الكثير من النحاة. قال صاحب لسان العرب: وأما قوله عز وجل: وكان الله عفوا غفورا، وما أشبهه فإن أبا اسحاق الزجاج قال: قد اختلف الناس في «كان» فقال الحسن البصري: كأن القوم شاهدوا من الله رحمة، فأعلموا أن ذلك ليس بحادث وأن الله لم يزل كذلك: وقال قوم من النحويين: وفعل من الله تعالى (يقصد الفعل الماضي المسند إلى الله تعالى) بمنزلة ما في الحال، فالمعنى والله أعلم والله عفو غفور(48).

ويعقب صاحب لسان العرب على هذه الأقوال كلها بقوله: قال أبو اسحاق (يعني الزجاج): الذي قاله الحسن البصري وغيره أدخل في العربية وأشبه بكلام العرب(49). ويضيف: إلا أن كون الماضي بمعنى الحال يقل(50).

ويبدو مما سبق أن ما ذكره صاحبنا في خطبته ضرب من التهويم الذي يفتقد العقلانية والمعقولية. ذلك أن القول إن «كان» تفيد الماضي والحاضر والمستقبل لا يوافقه عليه أحد كما ذكر صاحب لسان العرب. فالأصل أن تفيد «كان» الماضي كما استعملها العرب وتخريجها على هذا الوجه في آيات كثيرة من هذا النمط أدخل في العربية وأشبه بكلام العرب.

ثانيا - سوء التقدير: يشمل هذا المصطلح كل ما جاء من التقدير متكلفا أو خاطئا أو بعيدا أو غير لازم. والتقدير هو تصور عامل اقتضت الضرورة حذفه وكان ترتيب الكلام يطلبه ويستلزمه. ومن أمثلة التقدير الصحيح السليم ما

وقع في الاختصاص والإغراء والتحذير في نحو قولنا: نحن الشباب لنا الغد، والأمانة الأمانة، والنميمة النميمة وما أشبه. فالألفاظ الثلاثة الشباب والأمانة الأولى والنميمة الأولى، كل هذه الألفاظ منصوب بفعل محذوف يقدر حسب المعنى وهو (أخص) في الجملة الأولى و(إلزم) في الثانية و(احذر) في الثالثة. ونحن مضطرون لتقدير هذه الأفعال لأن هذه الأسماء المنصوبة بحاجة إلى عامل ولأن هذا العامل قد حذف لدلالة الحال وكثرة الاستعمال كما يقول ابن الانباري(51).. فلابد من تقديره وافتراض وجوده في النص.

هذا هو التقدير بمعناه الصحيح. وقد نص علماء النحو على وجوب الاقتصاد والحيطة في التقدير فهذا ابن الأنباري يكرر التنبيه على قانون مهم من قوانين التقدير يصوغه في إحدى الصور التالية:

١ - ما لا يفتقر إلى تقدير أولى مما يفتقر إلى تقدير(52).

2 - وإذا كان الكلام مستقلا بنفسه، مستغنيا عن تقدير كان أولى مما يفتقر إلى تقدير(53).

3 - ما لا يفتقر إلى تقدير موصوف أولى مما يفتقر إلى تقدير موصوف(54)، ثم يضيف إليه قانونا آخر يمت إليه بصلة هو: الألفاظ إذا جاز حملها على ظاهرها فلا يجوز العدول بها عنه(55).

وصفوة هذين القانونين أن التقدير لا يجوز اللجوء إليه إلا عند الحاجة الضرورية، وحينما لا يكون ثمة مناص من الاستعانة به لتصور تركيب صحيح للجملة بيد أن نحاتنا الأفاضل استغلوا هذه الوسيلة النحوية فأكثروا من استخدامها في غير حاجة، وخرجوا بها إلى آفاق المماحكة واللجاج، وجعلوها غطاء للألغاز والتعمية(56)، بل للتضليل والتمويه وإيراد التراكيب الشاذة النافرة التي لا تفيد في تعليم فن الكتابة أو الخطابة أو الشعر وهي الأهداف التي نتعلم النحو من أجل تحقيقها.

ولست أريد أن أخوض في هذا كله، بل أريد أن أضرب مثلا واحدا - والأمثلة كثيرة - على شغف النحاة بالتقدير دون حاجة. وهذا المثل هو موضوع «المنادى» فقد قدروا في هذا المنادى فعلا محذوفا تقديره أنادي أو أدعو. ونجد هذا التقدير متداولا في كل كتاب نحو وكأنه منزل من السماء(57).

ونكتفي بإيراد صورة واحدة من صور المنادى. فهم يقولون في إعراب يازيد. يا: حرف نداء، وزيد: منادى مبني على الضم في محل نصب بفعل النداء المحذوف وتقديره أنادي. وهم لا يفرقون في هذا الإعراب بين قولنا: يازيد، وقولنا: أنادي زيدا. والفرق كبير كما ترى بين التعبيرين. وهم يصرون على هذا التقدير على الرغم من أنه يوقعهم في إشكال كبير فهذا الاسم المبني على الضم والذي يجعلونه في محل نصب بفعل النداء المحذوف يتبعونه بالصفة على حركة بنائه، على الرغم من أن الصفة تتبع الموصوف على المحل لا على اللفظ إذا كان هذا الموصوف مبنيا.

وقد تنبه سيبويه لهذا الخطأ منذ أكثر من ألف ومائتي عام ولفت نظر أستاذه الخليل بن أحمد إليه. ونحن ننقل المحاورة التي دارت بينهما حول هذه المسألة(58):

سيبويه: أرأيت الرفع على أي شيء هو إذا قال يازيد الطويل.

الخليل: هو صفة لمرفوع (يقصد الطويل)..

سيبويه: ألست قد زعمت أن هذا

مرفوع في موضع نصب فلم لا يكون كقوله: لقيته أمس الأحدَ؟

الخليل: من قبل أن كل اسم مفرد في النداء مرفوع أبدا وليس كل اسم في موضع أمس يكون مجرورا.

ومن البين أن جواب الخليل غير مقنع. فإن الصفة تتبع الموصوف على محله الإعرابي إذا كان مبنيا فلماذا تتبعه هنا على لفظه إذا كان حقا في محل نصب بفعل النداء المحذوف؟

وهذا التقدير غير المقنع حمل الكوفيين على أن يعربوا المنادي العلم مرفوعا على التجرد من العوامل. أي كما يرفع المبتدأ(59).

وقد حمل رأي الكوفيين الواضح هذا في النداء بعض المهتمين بالنحو على المستوى المدرسي لأن يقول: ويتبين من هذا أن الكوفيين يعربون المنادى المفرد المعرفة ويجعلونه مرفوعا بضمة واحدة (أي أنه لا ينون) وأخذنا بمذهبهم أيسر على التلاميذ وأبعد لهم عن تعليمهم شيئا يبلبل خواطرهم ولا جدوى وراءه(60). وليس هذا أيسر على التلاميذ كما قال صاحب النحو المنهجي فحسب بل هو أقرب إلى المنطق وأبعد عن اللاعقلانية التي يكاد يغرق فيها جمهور كبير ممن يتعاطون مهنة النحو.

ثالثا: ضعف التعليل: التعليل في النحو هو البحث عن سبب ظهور الكلمة على حال معينة من رفع أو نصب أو جر أو جزم. فحين تقول: حضر زيد، يكون (زيد) مرفوعا بالضمة الظاهرة على آخره. وعامل الرفع هو الفعل. لكن لماذا ارتفع (زيد) ولم ينتصب؟ هذا هو موضوع العلة.. وقد حاول النحاة البحث عن هذه العلة. بل هم تجاوزوا ذلك إلى العلل الثواني والثوالث(61) مما يدخل في فلسفة النحو. ولست أريد أن أخوض في ذلك كله الآن فهو موضوع واسع. ولكن أكتفي بإيراد مثال واحد مما يكون البحث فيه عن العلة عملا يتسم باللاعقلانية ومجافاة المنطق تمشيا مع قصدنا من كتابة هذا البحث.

قال ابن الأنباري في تعليل رفع الفاعل ونصب المفعول: فإن قيل: فلم كان إعرابه الرفع؟ قيل: فرقا بينا وبين المفعول. فإن قيل: هلا عكسوا وكان الفرق واضحا. قيل: (ويسرد هنا خمسة أوجه نذكر أولها) إن الفعل لا يكون له إلا فاعل واحد، ويكون له مفعولات كثيرة.. فإذا ثبت هذا، وأن الفاعل أقل من المفعول، والرفع أثقل، والفتح أخف، فأعطوا الأقل الأثقل، والأكثر الأخف، ليكون ثقل الرفع موازيا لقلة الفاعل، وخفة الفتح موازية لكثرة المفعول(62).

هذا ما يقوله ابن الأنباري في وجه واحد من وجوه تعليل رفع الفاعل ونصب المفعول. فهل هذا التعليل منطقي وعقلاني؟ وهل صحيح أن الفاعل أقل من المفعول وأن الرفع أثقل من الفتح؟ ومتى تمت عملية إعطاء الأقل للأثقل والأكثر للأخف؟ كيف كان هذا؟ ومتى حدث؟ لا نعلم غير أن ابن الأنباري يظهر براعة متناهية في ابتداع العلل، ويكشف عن طول باع في موضوع التعليل. أما أن يكون ما يقوله صحيحا فهذا ما لا نوافقه عليه ولا نقر له به.

هذه نماذج من مظاهر النزعة اللاعقلانية في الفكر اللغوي والنحوي عند العرب، كنت أود أن تطول لولا أن المجال لا يتسع. فثمة مظاهر لا عقلانية أخرى أعرضنا عن ذكرها خشية الإطالة والإملال، منها الخلط بين تقدير الإعراب وتفسير المعنى كما ذكر ابن جني

وازدواجية الوظيفة النحوية وسوء التفسير وغير ذلك مما يدل على الفوضى وقلة الاعتناء بالتنظيم وتغليب جانب الظن والتخمين على جانب العقل واليقين. وأرجو أن يتاح لي إيضاح ذلك في مناسبة أخرى.

قائمة المصادر والمراجع:

- ابن الأنباري (عبدالرحمن أبو البركات):
أ- أسرار العربية، مطبعة الترقي، دمشق، 1958م.
ب- الانصاف في مسائل الخلاف، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1961م.
ج- لمع الأدلة في أصول النحو، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1963م.
- ابن هشام (جمال الدين أبو عبدالله): مغني اللبيب في كتب الأعاريب، المكتبة التجارية الكبرى، (بلا تاريخ) الأفغاني (سعيد):
أ- مذكرات في قواعد اللغة، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، 1955م.
ب- مقدمة لكتاب حجة القراءات للإمام أبي زرعة عبدالرحمن بن محمد بن زنجلة، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984م.
- برانق (محمد أحمد): النحو المنهجي، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، 1959م.
- رشيد (كمال عبدالرحمن): رسالة ماجستير بعنوان: الزمن النحوي في اللغة العربية، مقدمة إلى جامعة القديس يوسف (مخطوطة)، 1990م.
- رضا (الشيخ علي): المرجع في اللغة العربية، المطبعة السورية، حلب، 1962م.
- الزجاجي (أبو القاسم): الإيضاح في علل النحو، دار النفائس، بيروت، 1973م.
- سيبويه (عمرو بن قنبر): الكتاب (تحقيق عبدالسلام هارون)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975م.
- السيوطي (جلال الدين): المزهر في علوم اللغة وأنواعها، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (بلا تاريخ).
- الشرتوني (المعلم رشيد): مبادئ العربية ط/16، دار المشرق، بيروت، 1986م.
- العقاد (عباس محمود)، عبقرية الصديق، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، (بلا تاريخ).
- عيد (محمد): الرواية والاستشهاد باللغة، عالم الكتب، القاهرة، 1972م.
- الغلاييني (الشيخ مصطفى): جامع الدروس العربية، المطبعة العصرية، صيدا، لبنان، 1959م.
- المرادي (الحسن بن قاسم): الجنى الداني في حروف المعاني، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983م.
- وافي (علي عبدالواحد): فقه اللغة، دار نهضة مصر، القاهرة، (بلا تاريخ).

الهوامش:

1- سورة النحل آية رقم 103.
2- سورة يوسف آية رقم 12.
3- سورة الرعد آية رقم 13.
4- سورة الزمر آية رقم 39.
5- سورة الأحقاف آية رقم 46.
6- جورجي زيدان: تاريخ التمدن الإسلامي 3/60.
7- علي عبدالواحد وافي: فقه اللغة ص 119.
8- عباس محمود العقاد: عبقرية الصديق، ص 124.
9- سعيد الأفغاني: مقدمة لكتاب حجة

القراءات للإمام أبي زرعة، ص 10.

10 ـ نفس المصدر والمكان.

11 ـ سعيد الأفغاني: مذكرات في قواعد اللغة العربية، ص 7.

12 ـ جلال الدين السيوطي: المزهر 1/ 209.

13 ـ محمد عيد: الرواية والاستشهاد باللغة، ص 79 وما بعدها.

14 ـ نفس المصدر ص 86.

15 ـ المزهر 1/ 214، 221، 223.

16 ـ المزهر 1/ 221.

17 ـ نفس المصدر 1/ 17.

18 ـ نفس المصدر 1/ 29.

19 ـ المزهر 1/ 21.

20 ـ نفس المصدر 1/ 26.

21 ـ نفس المصدر والمكان.

22 ـ نفس المصدر والمكان.

23 ـ نفس المصدر 1/ 30.

24 ـ إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، ص 13.

25 ـ نفس المصدر، ص 14.

26 ـ نفس المصدر والمكان.

27 ـ نفس المصدر والمكان.

28 ـ نفس المصدر، ص 12.

29 ـ المزهر 1/ 137.

30 ـ نفس المصدر، 1/ 138.

31 ـ أبو البركات بن الأنباري: لمع الأدلة في أصول النحو، ص 38.

32 ـ نفس المصدر والمكان.

33 ـ نفس المصدر 36.

34 ـ المزهر 1/ 140.

35 ـ نفس المصدر والمكان.

36 ـ نفس المصدر والمكان.

37 ـ الشيخ علي رضا: المرجع في اللغة العربية 3/ 201.

38 ـ كمال عبدالرحيم رشيد: رسالة ماجستير مخطوطة بعنوان: الزمن النحوي في اللغة العربية، ص 70.

39 ـ الحسن بن قاسم المرادي: الجنى الداني، ص 259.

40 ـ ابن هشام: مغني اللبيب 1/ 174.

41 ـ نفس المصدر والمكان.

42 ـ مغني اللبيب 1/ 278.

43 ـ نفس المصدر 1/ 279.

44 ـ نفس المصدر 1/ 279.

45 ـ سورة الحجرات آية رقم 14.

46 ـ الزمن النحوي في اللغة العربية، ص 43.

47 ـ الزمن النحوي في اللغة العربية، ص 43.

48 ـ لسان العرب مادة (كون).

49 ـ نفس المصدر والمكان.

50 ـ نفس المصدر والمكان.

51 ـ أبو البركات بن الأنباري: الإنصاف 1/ 73.

52 ـ نفس المصدر 1/ 249.

53 ـ أبو البركات بن الأنباري: أسرار الرعبية، ص 113.

54 ـ نفس المصدر، ص 176.

55 ـ الإنصاف 1/ 249.

56 ـ انظر كتاب (توجيه إعراب أبيات ملغزة الإعراب) الذي حققه سعيد الأفغاني ونسبه للرماني ففيه نماذج كثيرة على ما ذكرت.

57 ـ انظر مثلا كتاب مبادىء العربية 4/ 276 وجامع الدروس العربية 3/ 145 والمرجع في اللغة العربية 2/ 130.

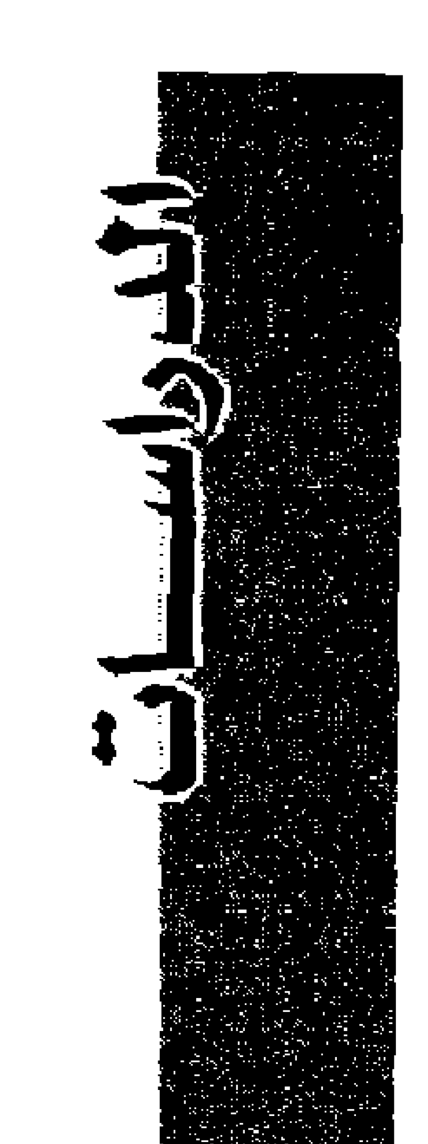
58 ـ سيبويه: الكتاب 2/ 183.

59 ـ الإنصاف، ص 323.

60 ـ محمد أحمد برانق: النحو المنهجي، ص 111.

61 ـ أبو القاسم الزجاجي: الإيضاح على علل النحو، ص 65.

62 ـ أسرار العربية، ص 77 ـ 78.



قراءة النصوص وتاريخ الأفكار

بقلم جاك روجه
ترجمة د. محمد غسان دهان
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة الفرنسية وآدابها
- جامعة حلب -

من بين الملامح العامة التي تميز النقد الجديد، هناك طبعا رفض شامل للتاريخ. فالنقد الجديد يتناول الأثر الفني في واقعه الراهن والمباشر، في واقع الكتاب الحقيقي الذي نأخذه من على رف المكتبة. وهنا علينا أن ننسى أن هذا الكتاب قد كتبه إنسان حي. فالبعض يرى في العمل الفني لعبة بُنى شكلية، دون مضمون ودون مقاصد. والبعض الآخر يرى فيه أيضا لعبة موضوعات تعبر عن مؤلف، لكن هذا المؤلف لا يمكن تناوله إلا بتناول الأثر الفني ومن خلاله. إن التاريخ وترجمة الحياة لا يُخبرانا بشيء عنه: فلا وجود له إلا بوجود الأثر الفني؛ إن حضوره مباشر، كالأثر الفني ذاته.

يمكننا أن نستخلص من هذه المبادىء الأولية بعض النتائج الثانوية: تساوي قراءات الأثر الفني المحتملة كلها في قيمتها، شريطة أن تكون متماسكة وكاملة؛ رفض تفضيل قراءة المؤلف نفسه أو قراءة معاصريه ورفض اعتبارها قراءة «حقه»، من الواجب إعادة تشكيلها تاريخيا. وهكذا يتم التنكر للتاريخ في موضوعه، لأن العمل مأخوذ عن جدول الوقائع الإنسانية التاريخي، كما يتم التنكر له في منهجه، لأنه محظَّر عليه إمكانية توضيح الأثر الفني عن طريق الاستعانة بحالة تاريخية. وهكذا يتم التنكر للتاريخ في موضوعه، لأن العمل مأخوذ عن جداول الوقائع الإنسانية التاريخي، كما يتم التنكر له في منهجه، لأنه محظر عليه إمكانية توضيح الأثر الفني عن طريق الاستعانة بحالة تاريخية. فالعمل هو «الكتلة الهادئة» التي يتحدث عنها مالارميه وهو «وحده»، كما يرى غوتييه، «صاحب الخلود».

وفي هذه الحالة، يبدو نفي التاريخ هذا مستحيلا ووهميا قطعا، سواء أغضضنا النظر عن المؤلف، في سعينا لفهم أثر فني، أم لم نغض. وهذا يعود أولا إلى أن كل عمل يجر معه كل ما نعرف عنه، أي عن تاريخه. وفي رفض تاريخ القراءة وهم أساسي، فلا وجود للقراءة الساذجة، والنظرة التي نضعها على نص هي في حقيقة الأمر نظرة مطلعة، نظرة مركبة،

حتى وإن كنا نجهلها، مثلها في ذلك مثل النظرة التي نضعها على الأشياء. واطلاع نظرتنا هذا هو اطلاع تاريخي.

ويصح هذا على نقد التعاطف خاصة. فلا أحد يستطيع ولا أحد يريد اليوم أن يتقمص نفسية الإنسان الذي دعي بجان راسين. ولا أحد يستطيع أن يتقمص تقمصا ساذجا نفسية ذلك الرجل الذي كتب أعمال راسين والذي ندركه عن طريقها، فهذا الرجل يتكلم لغة كانت محكية منذ ثلاثة قرون، لم تعد كذلك في الوقت الحاضر. ونحسب أننا ندخل بسهولة في لغة المأساة الراسينية لأننا ننسى أننا تعلمناها، كما نتعلم لغة أجنبية، بثقافة تاريخية. فعندما يترك الناقد للمؤرخين شخصا لا يعنيه يُدعى جان راسين، ويحلم بتقمص نفسية مؤلف المسرح الراسيني، ينسى أن مشروعه يستوجب تقصير مسافة تاريخية لا يمكن أن يتم إلا عن طريق التاريخ.

ولنذهبن أبعد من ذلك، ولنتساءل فيما إذا كان يلزم أن نبعث بعض الوقت تلك الثنائية الملعونة: النفسانية وترجمة الحياة، الشقيقتان البغضيتان! وأنا أوافق بملء إرادتي على أن مائدة الناقد أثر فني وليس إنسانا وأنه إذا احتاج إلى الإنسان فإنما يحتاج للمؤلف وليس لبطل قد يكون عديم القيمة في ترجمة حياة ليس لهارونق.

أليس هناك مع ذلك شيء مشترك بين الإنسان والمؤلف؟ أليست تلك الأحلام وتلك الاستحوذات التي نكتشفها في الأثر الفني من صنع إنسان حي؟ هل يقبل المحللون النفسيون ألا يكون «المشروع الوجودي» الذي يظهر في أثر فني ما على صلة بتاريخ الانفعالات؟ وإن يظهر هذا المشروع في أغلب الأحيان على نحو أكثر وضوحا وأشد تماسكا في الأثر الفني، ألا يسعى للظهور في الحياة؟ هل يمكننا أخيرا أن نهمل ما ادعوه، لعدم توافر الأفضل، بـ«طبع» كاتب؟ أليس هناك معادل لهذا المزيج من اليأس وأنواع الغذاء الدسمة التي نجدها في بعض روايات فلوبير عند إنسان ترجمة الحياة؟ بأي هبة لدنية إعجازية يخرج عمل الكتابة إنسانا من نفسه ليدخله في عالم أحلام ورموز أسطوري وغريب كل الغربة عن عالم وجوده اليومي؟

أليس هناك على الأقل تباين شديد في أشكال العلاقة الممكنة بين الإنسان والمؤلف؟ قد يكون هناك فعل أدبي له نوعيته ووحدانيته، لكن هناك أعمالا، وحتى أجناسا أدبية مختلفة ومتنوعة. لقد تكلمنا كثيرا هنا عن مالارميه وفاليري وراسين. لا ننسين مونتين وباسكال وجان جاك روسو، فعند هؤلاء جميعا يصعب نوعا ما التمييز الجذري بين إنسان الأثر الفني وإنسان ترجمة الحياة. إن كتابا من هذا الطراز يبينون واقعة عامة، بسيطة العرض، لكنها منسية النتائج، أي أن الأثر الفني يصنع الكاتب بقدر ما يصنع الكاتب الأثر الفني. وهذا يعني أن الإنسان الحي الذي كتب أثرا فنيا إنما يحمل سمة هذا الأثر، ويتجلى هذا الأمر واضحا حتى في حياته. فجان راسين يلزم الصمت بعد كتابته لمسرحية «فيدر»، وميشيل دو مونتين يرتكس عندما يعيد قراءة كتابه «المقالات»، وجان جاك روسو يقرر إعادة تنظيم حياته فيغادر مجتمع السيف وجوارب الحرير لأنه كتب كتابه «مقال في أصل التباين». وقد بين روبير أوسيمون في دراسته للتواريخ دراسة عميقة أن روسو حاول أن يعيش مع السيدة هودتو حوادث «ايلوييزا

الجديدة» في كل مرة يكون قد أتى فيها على تسجيلها كتابة. لقد أراد روسو أن يصبح إنسان أعماله لا إنسان ترجمة أعماله، وهذا المشروع الوجودي، الذي يبين صفاته في نظرنا، يتطلب معرفة تاريخية دقيقة لترجمة حياة تصبح أحيانا خلقا أدبيا. فكل تمييز يكون اعتباطيا ويهدم فهمنا للأثر الفني. فإذا كان الأثر الفني، كما يقول ملارميه، تلك:

«الكتلة الهادئة، الساقطة على الأرض من مصيبة غامضة». هل يمكننا أن نهمل ظروف هذه المصيبة دون أن نضعف بأيدينا فهمنا للأثر الفني؟

لقد ذكرنا السيد باسته بفاليري الذي يرى في كل مؤلف حيوانا عقليا وآلة حاسبة وكائنا ذا ذاكرة. وكل واحد من هؤلاء الأشخاص شخص تاريخي: الكائن ذو الذاكرة شخص تاريخي لأن ماضيا شخصيا بأكمله وتاريخا جماعيا يكونان هذه الذاكرة؛ وكذلك الآلة الحاسبة، لأننا لا نحسب في كل الأزمان تبعا للبنى العقلية نفسها؛ وأخيرا، الحيوان العقلي، ذلك الكائن الغريزي، ذو الانتحاء، هو حصيلة تاريخ، لأن هذا الواقع الذي يبدو لنا طبيعيا ما هو، كما يقول باسكال، إلا عادة ثانية، لا أرى كيف يمكن لهذا الكائن التاريخي، عندما يتكفل بلغة هي بدورها نتاج التاريخ، أن يخرج من التاريخ ليدخل في الخلود.

وقد يقول قائل ليس هو الذي يدخل في الخلود، بل آثاره الفنية وقد انفصلت عنه إلى الأبد، على نحو يجعل كل ملاحظة عن الكاتب ومراميه عديمة الفائدة. وحتى في وضع كهذا، علينا أن نضيف أن هذه الآثار الفنية من صنع التاريخ. وما عدا الآثار الفنية المعاصرة تماما، والتي لا تستغرق معاصرتها طويلا، نرى أن التاريخ هو الذي يصنف الآثار الفنية. ونحن نعد اليوم مثلا أعمال ماريفو، على إثر ظاهرة تاريخية، أعمالا أدبية، في حين أنه كان يُنظر إليها خلال فترة طويلة على أنها دون الأدب. كما أضيف أن الناقد غير المؤرخ، هو في هذا الصدد، أشد الناس ارتباطا بتاريخ عصره وبما يفرضه عليه هذا التاريخ من ميول. فأكثر ضروب النقد دواما وأشدها بروزا في العصر الذي تمارس فيه هو نقد المؤرخ. ألسنا مدينين بعدد من النصوص لرجال لم يعيروا اهتماما لذوق عصرهم لكنهم أولعوا بعمل بعيد فبعثوه؟ وإذا عُرض علينا الأثر الفني كأثر من نتاج التاريخ، وغالبا ما يعرض علينا ككتاب سيقرأه الناقد في حينه لأنه يمسكه بين يديه، فإن المؤرخ الذي قام بتحقيق طبعة الأثر هو الذي يعرضه عليه. أليس المؤرخ هو الذي يعلمنا لغة الماضي التي قد لا تكفي معرفتها لكنها تبقى طبعا ضرورية لمن أراد أن يحصل على فرصة للدخول إلى الأثر الفني؟

وإذا أردنا مع ذلك أن نغض الطرف في ماضي الأثر الفني كله عن المعنى الذي كان من الممكن للكلمات أن تأخذه يوم ولادته، وعن الظروف التي آل إلينا فيها؛ إذا تعاملنا معه كلعبة بنى شكلية كما كان يقول باسكال، فإن هذه البنى الشكلية هي أيضا في التاريخ، وإن بعض بنى حقبة بعيدة تبدو لنا غريبة كغرابة اللغات الميتة. ترى هل سيقبل بتجاهها، لأنه لا يطالها مباشرة؟ كان جان ريكاردو يقول بالأمس إن نقد اليوم هو في النهاية النقد الذي يسمح بفهم أدب اليوم. إذا كان هذا صحيحا وآل كل هذا الجهد في بلوغ الخلد إلى حصر الخلود في لحظة الحاضر المحددة، يمكننا أن نتساءل ماذا سيبقى من هذا كله، من هذا الأدب ومن هذا النقد،

بعد عشر أو عشرين سنة.

وإذا أدرجنا، على العكس من ذلك، الاستمرار التاريخي في مشكلة الأشكال، رأينا كم تتضح، مثلا، مشكلة الأشكال المليئة والأشكال الفارغة التي بحثناها مع جان روسه. فليس هناك شكل فارغ. ولا نكتشف في الأدب سوى أشكال «مغمورة في المادة». على حد قول أرسطو. فمن العلاقات التي تقيمها الأشكال مع المادة يتعلق واقع كونها أشكالا و صيغا، كما يفيدنا التمييز الذي وضعه جان روسه. وإذا تفحصنا تبدلات «حياة الأشكال» والانتقال من شكل إلى آخر ولعبة الشكل والمادة المتبادلة على مر التاريخ بدت لنا أكثر وضوحا.

وهكذا نرى أن البحث التاريخي لا يقتصر على «مواطن غريبة وبعيدة»، كما يقول تعبير شائع. التاريخ في صميم الأثر الفني، ليس فقط عندما نبحث فيه عن رجل، بل أيضا عندما نتناوله بحد ذاته ودون مؤلف. هل تستدعي الحاجة أن نبين أن التاريخ هو أيضا في القارىء؟ إذا كانت القراءة على هذا النحو لقاء بين اثنين فلا يمكنها إلا أن تكون لقاء بين كائنين تاريخيين، وعلينا أن ندرك أن المعرفة التاريخية إن لم تكن قادرة على إزالة أشكال سوء التفاهم التي لم يكن فاليري يرضى عنها، فإنها قادرة على الحد منها. قادرة فقط على الحد منها، لا على إزالتها، إذ أن المعرفة لا تبدد المسافة التاريخية في اللحظة التي توضحها فيها، وعلى أي حال إذا تجاوزنا المسافة التاريخية، هناك غيرية الضمائر، التي تعد مصدرا كافيا من مصادر سوء التفاهم.

فمعلمو النقد الجديد يعرفون هذا كله حق المعرفة، وما علينا إلا قراءة أعمالهم كي نتيقن من ذلك. وإذا طالبت مع ذلك جورج بوله (GEORGES POULET) بتاريخ الأفكار، مثلا، أجابني - وأنا متأكد مما أقول - إنه يعتبر نفسه، كما فعل بالأمس، «كاتبا يكتب عن الكتاب». هناك، وراء هذا الرفض، على ما أظن، مشكلة علينا أن نتوقف عندها بعض الوقت، هي مشكلة الموضوعية.

سمعت الآخرين مرارا يتحدثون هنا منذ بضعة أيام عن الموضوعية، وما هذه الموضوعية سوى «موضوعية مصطنعة»: وهذه الموضوعية هي موضوعية المؤرخين وعلماء الاجتماع، موضوعية من يبحثون خارج الأثر الفني عن واقع عديم الجدوى، يحسبون أنهم يمتلكونه بطرق علمية. يمكن للمؤرخ أن يرد على هذا بالحديث عن ذاتية الناقد المصطنعة، فهو يعرف عن العوالم الأخرى» أكثر مما قد يهيأ لنا. لكن يجدر بناأن نذكر أن الموضوعية العلمية، وموضوعية المؤرخ بشكل خاص، لم تعد اليوم ما كانت تريد أن تكون منذ نصف قرن. فالمؤرخ لا يزعم أنه مسجل مجهول، كما لا يزعم أنه نظرة لا شخصية ثاقبة نافذة، توضع على واقع الأشياء. فهو يعرف حق المعرفة أنه معاصر لقرائه، لا للقصة التي يحكيها، وأنه لا يلتقط هذه القصة في لحظتها التاريخية، بل يلتقطها في لحظته التاريخية. فهو يلتقط في الحاضر عمل الماضي، كالناقد تماما، وهذا يحدو بنا إلى القول إن هناك تاريخا للقصة مثلما هناك تاريخ للنقد. ولهذا فإن التاريخ الكامل مستحيل استحالة النقد الكامل، سواء بطبيعة الواقع الذي يتصدى له أو بالطريقة التي يتصدى بها لهذا الواقع عبر مسافة تاريخية. أخيرا، نحن نعرف تماما أن الواقعة المعزولة لا تُشكل شيئا في حد ذاتها، وأن العلاقات التي تقيمها مع وقائع أخرى عليها وحدها المعول، ونعني هنا

نظام العلاقات، شبكة القراءة التي يُدخل المؤرخ الواقعة فيها.

هل هناك من يقول عندئذ إن الموضوعية التاريخية لا وجود لها؟ كلا بالتأكيد، بل هناك من يقول إن هذه الموضوعية هي قبل كل شيء آخر من طبيعة موضوعية الناقد. فكما الناقد، على المؤرخ أن يطالب قراءته، تلك الشبكة التي يرميها على الماضي، أن تكون متماسكة وأن تتنبه لكافة الوقائع المعروفة. هنا، وهنا فقط، تظهر الفوارق. فالوقائع التاريخية هي بشكل عام أقل طواعية في توجهاتها من الوقائع الأدبية. هناك ما كان ارنست بلوش (ERNEST BLOCH) يدعوه هنا بالذات في عام 1959 «صمود الغرض». كما يجب على المؤرخ أول ما يجب أن يدخل في شبكته عددا كبيرا من الوقائع المتنافرة ظاهرا. فإذا أردنا أن تكون الشبكات متماسكة، تناقص عددها، غير أن المؤرخ والناقد لا يستطيعان الادعاء بتحقيق القراءة المثلى، القراءة الكاملة والنهائية. فالتاريخ يتجاوز المؤرخ كما يتجاوز العمل الناقد، بل يفعل أكثر من ذلك، لأنه يحتويه.

فعندما يتجاوز المؤرخ بمحض إرادته مجال عمل الناقد وينهمك في التحليلات الاجتماعية مستخدما المناهج الإحصائية، لا يفعل هذا رغبة في «الموضوعية المصطنعة»؛ ولا رغبة في شرح أثر فني شرحا مباشرا، مستخدما من أجل ذلك كل ما ليس له علاقة بهذا الأثر الفني، بل لأنه يحاول أن يلم، ما استطاع إلى ذلك سبيلا، بوضع تاريخي يعرف أنه موجود، بالرغم من أصالته، في صميم كل عمل أدبي. فليس المهم هنا أن يكون كل أثر فني في التاريخ، فهذا أمر مفروغ منه، بل المهم أن يكون التاريخ في كل أثر فني.

بقي أن نقول إن البحث التاريخي مدعو لبذل الجهود كي يقترب من بلوغ الطريقة الأصيلة التي يوجد بها وضع تاريخي في قلب أثر فني. فبدون أن يعدل تاريخ الأفكار عن مناهجه، وعن ذلك الحذر الذي يُلام عليه لكنه يخلصه على الأقل من التعميمات المفرطة في الحذلقة، وبشكل خاص بدون أن يعدل عن دراسة الأنظمة التصورية التي يعبر فيها فكر حقبة عن نفسه، بضروب حدثه الفورية ومنطقه الخاص، نراه مدعوا لمواصلة بحوثه عن طريق القيام بتقصيات أكثر عمقا، كي يحاول بلوغ الأشكال التاريخية لبنى الحس والخيال العميقة. وقد سبق لأعمال من هذا النوع أن رأت ضوء النهار، ويجب دائما مواصلتها بمزيد من الإسهاب والدقة. لقاء هذا الجهد، ربما تمكنا من بلوغ المكان السري الذي يتلقى فيه أناس نفس الحقبة، مجتمعين ومنفردين، في آن واحد، سمات هذا الواقع التاريخي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي والمذهبي الذي تحمل أعمالهم، بالتأكيد، علامته.

في كل ما تقدم، لم أتحدث عن ولادة الآثار الفنية، لأن الرسوخ التاريخي، برأيي، يغذي كل أثر فني ويؤثر فيه، لكنه لا ينتجه. لا يهمنا ألا يكون الأثر الفني ممكنا في أي لحظة من التاريخ، بل يهمنا ألا يكون الأثر الفني ضروريا دائما. الأثر الفني في التاريخ، لا بالتاريخ، وهذا ما يجعل منه في نظري، صورة للإنسان.

العنوان الأصلي لهذه الدراسة هو:

Jacquesa Roger, "Lecture des Textes et histoires des idees".

وهذه الدراسة عبارة عن فصل (ورقة عمل) من كتاب لعدد من النقاد بعنوان: Les Chemins actuels de la critique من مطبوعات Union generale d'Editions، ص، 280 ـ 288.

المسارح الخاصة في الكويت

«رؤية نحو حرية العطاء الفني»

بقلم الدكتور: محمد مبارك الصوري/ الكويت

مرت الحركة المسرحية في الكويت بمرحلتين متميزتين، من الممكن أن نطلق عليهما: مرحلة الارتجال ثم مرحلة التجريب التي اتسمت بمحاولة إثبات الذات واتصافها بالمغامرة، سواء على مستوى الموضوع وجرأته، أم على مستوى الشكل التجريبي ابتداء من شكل المسرح الملحمي الذي تمثلت به ملامح المسرح البريختي، إلى شمولية العرض المسرحي وتضمينه أدوات استعراضية، واتسامه بالاحتفالية، بما فيها من موسيقا واستعراض غنائي راقص، تحقق من خلال أبوة المسرح للفنون وبما أطلق عليه المسرح الشامل.

ومرحلة المغامرة تلك لم تقف عند جهود الفرق المسرحية أو جماعات التمثيل المسرحي، إنما جاءت بفعل قرارات شجاعة قام بها منفذ فرد أو أفراد، تمثل جهودهم الفنية في خلق فرقة مسرحية حديثة تمثل منتخبا من الفرق الأهلية، للانضمام إلى فعاليات مهرجانات مسرحية عربية، كما كان الحال مع فرقة «المسرح الأهلي» ومسرحيته المعهودة «علي جناح التبريزي وتابعه قفه» لألفريد فرج، التي ظهرت في منتصف سبعينيات هذا القرن «1975م»، أضف إلى ذلك محاولة الفنان «عبد الأمير التركي» السابقة للجهد المسرحي هذا، حين قدم مسرحية «هاللو دوللي»(1) ضمن مسمى مسرحي جديد كونه «التركي» بمفرده، أسماه «المسرح الكويتي الكوميدي».

ولم تكن هذه العلاقة الفنية مع هذه الظاهرة المسرحية الذاتية ثابتة على حال أو مستقرة على منوال، فقد تمخضت عن بعض الفرق الخاصة نشاطات فردية ترعاها حينا الفرقة الخاصة الأم وكثيرا من الأحايين تتخلى عنها، حتى تشكل لها كيانها المسرحي وقوامها الفني. والمثال على هذا السلوك الفني فرقة «آفاق الفن» المتولدة والخارجة من رحم فرقة مسرحية خاصة، هي «مسرح السور» أو

«فرقة السور الفنية الخاصة» للإنتاج الفني.

بل إن بعض الأفراد أصحاب شركات الإنتاج قد تخلوا عن النشاط المسرحي والعمل به، لصالح أبنائهم أصحاب الشباب الفني المتدفق طموحا وعطاء، كموقف الفنان القدير «عبدالله المسلم» الذي تخلى - مع مطلع حياته الفنية، وعند أولى خطواته - عن مؤسسته الفنية المسماة «بمسرح السلام» لصالح ابنه «عبدالعزيز المسلم» خريج المعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت، والذي تفرغ تماما لشركة إنتاج والده، مستمرا في تقديم العرض المسرحي، ومتنقلا يقدم العرض تلو العرض، في دورة مسرحية شبه موسمية وبشيء من مساعدة شقيق والده، عمه الفنان السينمائي «عبدالرحمن المسلم».

بل إن بعضهم قد خرج من فرقته الأم، وأنشأ في ظلها وتحت رعايتها فرقة مسرحية خاصة به، أو هو مكتب لشركة الإنتاج الفني، كما فعل الممثل الفنان «عبدالله الحبيل» مع فرقته الأم الأهلية «جمعية مسرح الخليج العربي» والذي تمخض سلوكه الفني هذا عن إنشاء فرقة خاصة به، أسماها «الناس» بفضل جهوده الذاتية، واستغلالا لرصيده الفني الذي كونه بعد رحلة فنية ليست قصيرة مع فرقة «الخليج» الأهلية(2).

ومع ذلك فقليل من هذه التوجهات استطاعت أن تخلق لها كينونة فنية متكاملة ومتميزة. كما أنها لم تستطع - حتى الآن - أن تفرز فرقة مسرحية خاصة بها، فإن كانت السيدة «عواطف البدر» قد قادت حركة «مسرح الطفل» النوعي منذ فترة السبعينيات إلى وقت ليس بعيدا كثيرا، وبشيء من التحديد إلى مشارف نهاية الثمانينيات، فإنها كرائدة لمسرح الطفل لم تخلق لنا فرقة مسرحية خاصة بالطفل، وإن كان لديها أسبابها التي نعتز بها ونحترمها كثيرا، احتراما لجهودها في هذا المجال الفني المضني.

ومن هنا نتساءل: ما الأسباب العامة التي دفعت هؤلاء الفنانين لكي يتولد من رحم رحلتهم الفنية هذه الفرق الخاصة؟

لعل القراءة الفنية الجيدة للساحة المسرحية، واستقراء(3) ما تفتقر إليه هذه الساحة من المسرح النوعي، الذي من أبرزه دور «عواطف البدر» حين اتجهت لخلق مسرح الطفل، أكثر من كونه مسرحا بالطفل(4)، وهو مسرح مغاير للمسرح المدرسي، يعتمد على عنصر الفرجة والفكرة والمقولة الدرامية والعرض الجماهيري، الأمر الذي ساعد على إنشاء مجموعة من المسرح النوعي فيما بعد، كالمسرح الجامعي ومسرح العمال، ومسرح الشباب، وشيء من فعاليات متميزة لمسرح المدارس التربوي. وأبرز هذه النوعية المسرحية المسارح الحرة المسماة الفرق الخاصة.

وإن كان الحس التجاري يطغى على مثل هذه التوجهات الفنية الفردية، فإن هذا الحكم قد يظهر واضحا متعافى فكريا، نتيجة وبسبب خلو النزعة المنهجية لهذه التوجهات، ولعدم خلق المذهب الدرامي المحدد والبارز في نشاط هذه الفرق الخاصة، حيث ساد معظم نشاطات هذه الفرق لغة الأرقام والدخول في عمليات الكسب الحسابي والمكاسب الحسابية. مع البحث عن العرض الجماهيري الجذاب المكسو بالانبهارات الفنية والمطلي بالكوميديا، خاصة وقد عرف أصحاب هذه المكاتب الفنية ما

يعجب الناس وما يريده النظارة.

ومن بُعد آخر، نرى أن الحركة المسرحية في الكويت قد مرت بثلاثة خطوط متميزة، تمثل ملامح هذه الحركة الفنية بشكل عام ومحدد، لعل أولها: وجود الكاتب وفعالياته الإبداعية في فترة الستينيات. ثم جاء المخرج المبدع - مع شيء من إبداعات المخرج المنفذ - ليتسيد العرض المسرحي كأكبر عامل نجاح له. وفي النصف الثاني من فترة الثمانينيات كشفت هذه المرحلة عن ملامحها الفنية وما تريد تكريسه على الساحة المسرحية، فجاء رأس المال قويا ليتحكم في المستوى الفني المطروح، واللون المسرحي الفعال والنشط على هذه الساحة. فجاء دور المنتج الممول القوي ماليا وماديا ليكون (بطل) العرض المسرحي، وبطل الإنتاج الفني كذلك في الساحة الفنية.

والواقع أن دور المنتج وفعالياته المتميزة في هذه الفترة لم يأت من فراغ، فقد استغل هؤلاء الرأسماليون ما يرونه من عجز مالي وفني، ابتليت به الفرق الأهلية الحكومية، وتسبب في تصدع بنيتها الأساسية، وشعروا بما يعانيه عضو الفرقة الأهلية المسرحية من تعطيل لمعطياته المكبوتة في ذاته الفنية، ووقوف عجلة العطاء لديه عن الحركة الفنية التي يتوقها مستمرة ويعشقها دائرة باستمرار وانتظام. ولذلك استطاع هذا الوضع المالي المتردي للفرق الأهلية المسرحية أن يدفع الفنان النجم لكي يكون مادة مناسبة للعرض المسرحي الخاص، خاصة أنه قد اكتسب قدرات متميزة حققت له نجومية ذاتية أغرت أصحاب المال على جذبه ودفعتهم إلى مخاطبته بلغة المال والأرقام، الأمر الذي أدخله في متاهات عملياتها الحسابية. وهو الممثل النجم الذي كاد أن يتصدى ويأفل نجمه لولا وجود هذه الفرق الخاصة، التي جعلت من المغامرة أكبر مميزات المرحلة الحالية التي تعيشها الحركة المسرحية. فقد اختارت هذه الفرق أن تتعامل مع هذا الممثل الجاهز الذي لم تتعب كثيرا في خلقه أو خلق نجوميته، علما بأنها قد خلقت نجومية البعض(5).

ولعل كثرة العروض المسرحية واستمراريتها عند بعض المؤلفين المنتجين - أصحاب الفرق المسرحية الخاصة والمكاتب الفنية - قد أغرت بعض (الدارسين المنتقدين) لا النقاد لكي يجعلوا من تجربة هؤلاء المسرحيين الخصوصيين مادة علمية تكون محورا للدراسة والرصد والبحث، أنشأوا بعدها بعض الكتب والدراسات والتي حاولوا عنوة دخولها ضمن معطيات الحركة النقدية، كمحاولتهم جعل مثل هذه التجربة الفنية من معالم هذه المرحلة دون دراسة مستفيضة موضوعية لهذه التجربة، مع العمل على خلق قوام فني لها، أو التركيب على هذا القوام لباس التمايز واتسامه بالخصوصية الفنية. حتى إنهم قالوا بعدها مدعين: مسرح هذا، ومسرح ذاك.. .مسرح فلان ومسرحية فلان وعروض فلان.. وكأن الزمن والقدر الفني قد جاء بخبراته لكي يجعل لأمثال هؤلاء مسرحا له ملامحه وله صبغته وخصوصيته. المهم والأهم أن بعض الأقلام الأكاديمية قد ورطت نفسها - من مجمل ما تورطت به - في الكتابة عن هذا وذاك، بمجرد أن اللغة - لغة التخاطب - قد اختلفت، فتحولت من لغة الكلام إلى لغة الأرقام!!

إن هذا الموقف من هذا التوجه في السلوك الأدبي المبحثي عند هؤلاء «الكتّاب» لا يعني العدائية لمثل هذا السلوك النقدي أو السلوك الفني، فما هي إلا محاولة لرصد هذه الظاهرة تاريخيا مرحليا، مع محاولة تسجيل الموقف منها خلال معطياتها وليس من خلال محاولة التجني عليها. فنحن لا نملك مخاصمتها لأنها ظاهرة، فرضت نفسها على وجه الحياة الفنية، وغطت بقعا كبيرة من مساحة العطاء المسرحي، وأوجدت لها مواقع واضحة في خريطة العطاء الدرامي، فأصبحت من معالم الحركة المسرحية في الكويت. وفي ذات الوقت لا يحق لنا كيل المديح لها والتصفيق فقط لمعالمها البارزة والتشدد على إبرازها، فهي - برغم سلبياتها التجارية في الغالب العام - إلا أنها تملك خصوصياتها وتملك معالمها ولديها مميزاتها التي تستطيع من خلالها أن تستخدمها كأسلحة للدفاع عن ذاتها الفنية.

ومع كل هذا وذاك، فإن التاريخ الفني يطالبنا - بعد هذا الانطباع العام والملاحظات الواسعة حول هذه الظاهرة - أن نسجل أهم ركائز هذه الحركة، وتدوين خط سيرها الفني تاريخيا. مع محاولة ذكر أولوية الأسباب التي كانت دافعا لخلق هذه الفرق، وإن اختلفت عن الأسباب الحالية بشيء من التباين وبعض التمايز قليل من الخصوصية التاريخية منذ أن تواجدت هذه الظاهرة في جنبات الحركة المسرحية في الكويت.

عمومية الأسباب الفنية في تواجد هذه الفرق:

- المسرح الخاص اتجاه ناجح في المسرح الترفيهي الفكاهي، تلقته الجماهير بفرح وقبول.

- طغيان التمثيل على المقدرات المسرحية الأخرى، وجعل التمثيل الضاحك مقياسا لنجاح العرض المسرحي.

- ترسخ لدى انطباعات المشاهد للمسرح الكوميدي المغدق في الضحك.

- تقديم مجموعة من الألوان المسرحية الاجتماعية في قالب فكاهي مبالغ فيه.

- سيادة النمطية في شكل وإطار العروض المسرحية لهذه الفرق.

- سيادة الانهزامية في معطيات الحياة وانعكاسها على سطح العطاء والعروض المسرحية، انجرفت معها وبها الحياة المسرحية عامة.

- الفرق الخاصة تسمح بخلق الحوار المفتوح في موضوع الحضارة. فهي تريد أن تستفيد من تجارب الآخرين. وتقارب الآخرين يتضمن شيئا من الاعتراف الرسمي بهذه الجهود.

- الاستمرارية أهم أدوار هذه الفرق تاريخيا، ولولاها لانهزمت الحركة المسرحية، وتكاد تتلاشى بفعل الركود العام الذي أصاب الحركة المسرحية الأهلية.

- دور هذه الفرق الخاصة يشبه دور رواد المسرح الذين كانوا يعانون ممن نصبوا أنفسهم مصلحين للمجتمع، والذين يرفضون كل ما هو مخالف للتقاليد، حتى البالية منها والتي عفى عليها الزمن. والفن بصورة عامة كان منحسرا ومحصورا ومحاطا بعيون الحذر والتخوف، علما بأن المسرح سياسة بلا خطر..

- كان الرواد يخلقون من (سنون) (التاوه) «مكياجا» لمسرحهم وحركتهم

الفنية الخاصة بهم.

- المسرح الخاص تسبب في تقليص مرحلة المسارح الأهلية بصورة غير مباشرة، والعودة إلى الجهود الفردية الذاتية، في ظل ظروف أفضل لم يعشها الرواد، وبأن الأمر لم يعد في حاجة إلى مجلس إدارة تسوده - أحيانا - البيروقراطية الإدارية وارستقراطية النظرة، أكثر مما هي مرحلة سريعة ودائبة الحركة تحتاج إلى فريق عمل متحرك يملك الشجاعة في اتخاذ القرار وتنفيذه بجرأة، لأننا نعيش لحظة مرحلة العودة إلى مرحلة المغامرة، ولأننا نعيش عصرها (عصر الجرأة)، وكل ما هو حولنا يذكرنا بسرعة الزمن وعصر خطف البصر والنظر واقتناص الفرص. وما عادت الحاجة ملحة إلى تواجد لجان عاملة.

- إن بيروقراطية بعض مجالس الإدارات، والتي تتكون بالاعتماد على جماعة (الربع) والأصدقاء وبعض الأقرباء والمعارف دفعت بعض الأعضاء إلى التمرد على هذا الشكل الإداري الذي لم يخل من النزعة المسيطرة. وهو الشكل الإداري الديكتاتوري النظرة، فمنهم من يملك موهبة ملموسة عبر عنها من خلال تجاربه الخاصة، وبفعل تجارب الآخرين والاحتكاك بهم. ومن هؤلاء من يملك الوفرة المالية، فاتجه لاستثمارها في سبيل التعبير عن ذاته الفنية، مع إتاحة الفرصة لفئة المغمورين منهم.

- لم يعد الممثل عضو الفرقة الأهلية مهتما كثيرا باستمرار عضويته في هذه الفرق، طالما أن الساحة أصبحت ملك المنتج القادر على دفع أضعاف ما تدفعه له فرقته الأهلية.

- تعتبر الفرق الخاصة من أكثر التوجهات المطالبة بوقفة تأملية، تنادي بها جميع المعنيين بضرورة التخطيط للمستقبل الفني للحركة المسرحية وهذا هو قدرها الفني. فالخشية بقدوم الآتي المجهول وارد على مستوى المنظور المستقبلي القريب. ذلك المجهول الذي قد يكون سببا في إلحاق الضرر بهذه الفرق، ومن ثم إسقاطها. لقد دارت عجلة الزمن على الفرق الأهلية وجعلتها تعيش - حاليا - في الظل، بعدما كانت شرعية وقوية لمساحة كبيرة في الساحة الفنية، وتملك موقعا متميزا في خريطة الثقافة المرئية والعطاء الفني المسرحي محليا وعربيا. ومن توجهات الفرق الخاصة الجديدة البدء باستدعاء أصحاب النظرة الأكاديمية لتقديم ورقة عمل تقييمية تساعد على التخطيط وتقييم الوضع الفني الحالي لها.

- ولعل تقديم (المسرح الاجتماعي ذو الدعوة السياسية) و(مسرح القضية الاجتماعية) الموروث والمبسط، و(مسرح دراما النقد الاجتماعي) المبسط كذلك والبعيد عن التعقيدات الدرامية والتشابك الدرامي، مع الاهتمام (بمسرح الأوتشرك)(6).. لعل هذه الألوان النوعية من مسرح الفرجة هو العامل المساعد والحلقة الفنية المناسبة، التي من الممكن أن يلتقي حوله أصحاب هذه الفرق الخاصة مع أصحاب الفرق الأهلية. فلابد من فتح الحوار، ومن لغة التقاء ونقطة المواجهة بين الطرفين وخلق موقف مواز ومتواز، يتم بعدها بناء جسر تفاهم يعلن عن اتحاد هذه الجهود قبل «انتحارها» واندثارها عن الساحة، إن كنا صادقين على وقف تبادل الاتهامات، ونملك مشاعر تمثل خوفنا على هذه الحركة.

- إن الذين يطالبون بوقف هذه

العروض قد اشترك بعضهم في تقديمها بل وفي فعلها، أما بخفاء أحيانا وبخجل في بعض الأحيان أو باستحياء لم يخل من الكبرياء الفني. في الوقت الذي يطالبون فيه بوقفها، علما بأنهم لا يستطيعون أن يصنعوا نجما وعاجزون عن إضاءة شمعة، أية شمعة.. إنها المغالطة الشخصية واللغط المسرحي.

- إن الوضع يتطلب رسم سلوك فني، يتراوح ما بين العتاب والتعاتب، ومحاولة التوافق مع مفاهيم الطبقة الفنية الجديدة.

- على النقد أن لا يجرح حين حديثه عن هذه الظاهرة، وحين كتابة خطابه النقدي حولها. وعلى الكاتب الجاد والمبدع أن لا يبتعد، ويقدم «عندياته» وهو يملك وعيا واضحا لمتطلبات هذه المرحلة. فهذه التجربة «الشابة» فنيا تحتاج إلى الصقل ومعانقة الخبرات الناضجة والتجربة الفنية المتميزة.

- إن كانت بعض وجوه الفرق المسرحية الخاصة قد خرجت على شكل نبت ونتوء خارج جسم ورحم الحركة المسرحية الأهلية، وبعيدا عن أي انتماءات للفرق الرسمية، فإن التجربة الفنية الحالية والمسرحية تنادي بفتح الحوار ومد الأيادي للرواد والمتميزين لخلق «دستور فني» توضع فيه - وبوضوح تام - بنود العمل المسرحي بإطارها الجديد، خاصة بعد أن تمت صيرورة الفرق المسرحية الأهلية للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وبعد خلق اتحاد المسارح..

- إن (تحديد النسل الفني) - مسرحيا - إرضاء لكبرياء هؤلاء الفني وانتظارا «لفروسية» أولئك القادمة إلى الساحة المسرحية والعائدة إليها لكي «تصحح» مسيرتها وتزيل الشوائب الفنية عنها، وتنظف عن ستارتها المسرحية «غبار» بعض العابثين فيها الذين يعيثون فسادا في ساحاتها.. ليس من صالح الحركة المسرحية بشيء، والاتجاه المعاكس - وهو الاستمرار في تغذية عجلة الحركة المسرحية بالعرض المسرحي - ليدل على مدى تعطش المجتمع للمسرح. ولعل العمل على الارتقاع بمستوى الذوق الجماهيري حاليا (الأهلية الحكومية والخاصة الحرة)، ووضع صيغة للخطاب الدرامي مسرحيا. المهم والأهم هذه الاستمرارية حتى لا تضيع التجربة المسرحية المحلية التي تمثل أبرز معالم الحركة الثقافية في الكويت.

والسؤال المطروح والباحث عن الإجابة بشراهة هو:

هل هو صراع أبناء الجيل الفني الواحد؟ أم هو صراع أجيال في المسرح الكويتي؟ أم هو صراع الأجيال في المسرح والمسرحية الكويتية كذلك؟

ليكون هذا الصراع موجودا، وأن يتبلور صراع المسرحية المحلية بين الشكل والموضوع، إثراء للحركة المسرحية المحلية دون اضطراب فني. وأن يسفر هذا الصراع عن مسرح شامل لأغلب التطلعات والانطباعات والأدوار كذلك. وبهذا السلوك الفني الحضاري سنكسر «زجاج» الحاجز النفسي القائم حاليا بين أهل المسرح، كما يتم إسقاط الحائط الرابع في مسرح الفرجة ما بين أحداث الخشبة وجمهور الصالة، فنقدم أقوى صور المسرح الفنية فيتم تقديم مجموعة من الألوان الدرامية في المسرح الكويتي، فتأتينا المسرحية الكويتية وهي واقعية الحدث ودرامية ذات نزعة إنسانية. مع المحافظة على الطابع

الفكاهي المرح بذكاء الفنان ورسم الكاتب وحركة المخرج.

من أهم الاتجاهات المسرحية في الكويت

لنناقش ظاهرة المسرح الخاص مناقشة منهجية، فنعالج هذا المسرح بخصوصيته الفنية كاتجاه فني أكبر من كونه مذهبا أو تيارا معزولا عن ذات الحركة المسرحية عامة. فالمسارح الخاصة تملك خصوصيتها الزمنية والفنية، بما يساعدها لأن تمثل أحدث الاتجاهات المسرحية في الكويت. فما أهم هذه الاتجاهات؟

- المسرح.. وسيلة لفهم الناس والعالم، ولفهم الإنسان نفسه، ولكشف حقائق الوجود كذلك.. فهل تم الاتجاه نحو هذه الأهداف في الكويت؟

- غياب المنهجية عن هذه الحركة المسرحية الخاصة، أليس هو اتهاما لوظيفة النقد المسرحي الذي لم يخلق اتجاها مجددا للحركة المسرحية في الكويت؟ ولماذا ظل النقد أسير العروض المسرحية دون تأثير أو هدف؟

- يعتبر الارتجال المسرحي حضورا فنيا تقاس به قدرات الممثل ولا يتحدد بمرحلة فنية محدودة، فالارتجال ليس باتجاه مرحلي(8).

- مثّل (زكي طليمات) اتجاها مسرحيا واضحا في الحركة المسرحية في الكويت، واتجاهه نحو المسرح العربي الفصيح بمثابة اتجاه مسرحي خاص، فقد كان هدفه مد الجسور بين المسرحية الكويتية والأدب العربي.

- لقد كان المسرح الكويتي أكثر التصاقا بالقضية الاجتماعية منذ أن أصبح حركة. ولكن هل استطاعت فترة الستينيات - حقا - أن تبعث وعيا جماهيريا مسرحيا؟ وأين هذا الوعي المسرحي الجماهيري الذي نعتد به ونعتمد عليه في تحقيق المسيرة المسرحية؟ ولماذا وصل تدني العروض المسرحية إلى هذا المستوى المنتقد؟ أين فعاليات الوعي المسرحي الجماهيري «الستيني»؟.. أليس هناك مبالغة كبيرة في هذا الوعي؟

- ما الذي خلقه تعدد الفرق المسرحية في الكويت؟ هل أوجد لكل فرقة شخصية فنية مستقلة ذات لون توشك أن تعرف به، برغم وجود التداخل النسبي بين الفرق الأربع؟

- يقولون: إن المسارح الخاصة قد خلقت نوعية خاصة وجديدة من العلاقات الفنية ما بين أهل المسرح والجمهور.. فهل هذا صحيح؟

- تم توكيد التوجه نحو المسرح النوعي الحديث، ثم اللجوء إلى (التكويت) والاقتباس والإعداد من النصوص المسرحية العالمية، بما حدد ملامح التأثيرات الأجنبية لكي تتنفس في حركة المسرح في الكويت، وهو ما يسمى بـ«المسرحة» (الإعداد المسرحي) Adab-tation Dramatic.

تعليق نقدي عام

- لقد ظلت اتجاهات المسرحية في الكويت طويلا تعيش قلقا فنيا، شكل ما يشبه أزمة، لعل مبعثها عجز المشتغلين بالمسرح عن إدراك جوهر الفن الدرامي. ولا نستطيع أن ندعي أن أدباء الكويت قد أدركوا فداحة هذا العجز، فاستعدوا له تماما. فظل الفعل(9) مقهورا ومتسترا

وراء السرد أو «الحاكي».

وإن اتهم النص المقدم من قبل بعض المسارح الخاصة بالحوار الفني، فإن أغلب الكتاب في الكويت قد أقاموا مسرحياتهم على طائفة من الحوادث الاجتماعية والإنسانية، التي لم تحكمها تماما الحلقات المتتابعة في الوحدة الموضوعية. وقد عمل الكتاب على إثبات ذواتهم المسرحية التقليدية بتفاوت من الفهم الفني والتعبير الجمالي.

- وإن أردنا أن نحدد أهم الاتجاهات المسرحية عندنا في الكويت، فنجدها تتمحور في: الاتجاه التعليمي المسرحي الذي أبرزته حركة المسرح المدرسي، متجاوزين اتجاه المسرح المرتجل(10)، ذاكرين الاتجاه الرسمي للحركة المسرحية في الكويت(11)، ذلك الاتجاه الذي بدأ أهليا وانتهى إلى الشكل الرسمي.

- إن أغلب الفنون والهوايات وكذلك المهارات والأنشطة قد بدأت شعبية النكهة وتكونت جماهيريا، ثم تبنتها الحكومة رسميا بعد أن أثبتت جدارتها، لعل من أميزها الفن المسرحي. فما الضرر حين يعود المسرح مرة أخرى إلى أصله الشعبي وتكويناته الجماهيرية والجهود الفردية، مالكا خصوصية من يملكه؟ ألم تترك الدولة - في مرحلة تالية - شؤون المسرح لأهله منذ عام 1964م، مكتفية بالإشراف والرقابة؟

- ثم جاء الاتجاه نحو (المسرح العربي) التجريبي الفصيح والخاص. أعقبه الاتجاه نحو الدراما الاجتماعية، تلاه الاتجاه للمسرحية التقليدية (السياسية الكوميدية) إلى أن جاء اتجاه المسرحية النقيض (مسرح اللامسرح، أو مسرح العبث)، ممهدا لظهور اتجاه (المسرح التجريبي). وقد تبنت الدولة شيئا من هذه المسارح النوعية الخاصة(12).

الاتجاه نحو المسرح التجاري الخاص

- إن هذا التسلسل التاريخي لمعظم الاتجاهات المسرحية في الكويت، يعطي دلالة واضحة على أن المراحل الفنية من طبيعة هذه الحركة. ومن هنا نتوقف عند الاتجاه التجاري الذي تتصف به عروض المسارح الخاصة في الكويت، لتتحدد الرؤية نحو حرية العطاء الفني.

- وعلى الرغم من أن وجود مسارح خاصة، يمثل حلا لبعض معوقات الحركة المسرحية في الكويت، وتعبيرا عن بعض (أمراض فنية) يشكو منها الجسد المسرحي وعاناها المسرحيون من بعض الفرق الأهلية، مما نتج عنها حركة مسرحية حرة ظهرت بوادرها الفنية عند منتصف السبعينيات من هذا القرن.. على الرغم من كل هذا، فإن هذه (المسارح الخاصة) لا تقف عند كونها حلولا لهذه الأوضاع أكثر من كونها تمثل طموحا بارزا للمسرحيين الذين عبروا - من خلال فرق مسرحية خاصة بهم - عن ذواتهم الفنية بحرية تامة، بعيدا عن سلطة وتسلط بعض مجالس إدارات فرقهم الأهلية. الأمر الذي ساعد على تقديم نوعية جديدة من العلاقة الفنية ما بين أهل المسرح والجمهور المسرحي، متخلصين من الوصايا الخارجية.

ومن أبرز هذه الفرق المسرحية وأشهرها:

1 - المسرح الكوميدي الكويتي:

وهو أول مسرح للقطاع الخاص تأسس في الكويت. وقد قام بتأسيسه

الكاتب الفنان «عبدالأمير التركي» وذلك بتاريخ 1/ 2/ 1974م، ثم أشهر بتاريخ 1/ 3/ 1974م. ومن أبرز أعماله: مسرحية «هاللو دوللي»، و«فوضى»، و«حب وحرامية». وهي من عروض الموسم المسرحي 1975م. ثم توالت عروض هذا المسرح واستمرت، حيث قدمت في فترة الثمانينيات الأعمال المسرحية المتميزة: «حرم سعادة الوزير»، «ممثل الشعب»، «دقت الساعة»، «حامي الديار»، «مضارب بني نفط»، وآخرها مسرحية «هذا سيفوه وهذا خلاجينه».

2- المسرح الحر:

تم إنشاؤه أول نوفمبر سنة 1974م. وأهم مسرحياته! «يلعب على الحبلين» والتي قدمها بعد تأسيسه بعام واحد. وكذلك مسرحية «ما شفتوا شي».

3- مسرح السور:

أنشيء مع (المسرح الحر) وفي التاريخ نفسه. ومن أعماله:

أ- «بو عكاريش والاستعراض الكبير» (مايو 1975م).

ب- «هبان جا جا جا» (ديسمبر 1975م).

ج- «في السما غيم» وهي أول مسرحية سجلها له تلفزيون الكويت وبالألون، وتم بثها في يوليو 1981م. وهناك العديد من المسرحيات لهذه الفرقة، لعل من أواخرها مسرحية «أم الهزائم» ضمن مرحلة المسرح التسجيلي لأحداث 2/ 8/ 1990م، وما أعقبها من حرب التحرير.

4- المسرح الوطني:

تأسس في أول يوليو 1975م. ومن مسرحياته «بني صامت»، و«ضحية بيت العز». وآخر عروضه المسرحية «على هامان يافرعون» الذي توقف بعده عن الإنتاج المسرحي الخاص بهذا المسرح.

5- مسرح الفنون:

وأعماله: «عزوبي السالمية، باي باي لندن، فرسان المناخ، باي باي عرب» التي قدمت في الثمانينيات، بعد البدايات التي كانت في منتصف السبعينيات. ثم جاءت مسرحية «سيف العرب» التي ظهرت في فترة التسعينيات من هذا القرن (1992). وآخر مسرحياته «مراهق في الخمسين».

- وهناك بعض الفرق المسرحية الحرة والتي قدمت بعض الأعمال المسرحية، خاصة في فترة الثمانينيات، منها (مسرح الناس) والذي قدم بعض الأعمال المسرحية مثل: يامعيريس، عبرة.. إلخ. وهناك (مسرح السلام)، ومن أعماله «هاللو بانكوك»، وقبلها: «برشامة». وأميزها مسرحية «عاصفة الصحراء». إضافة إلى (مسرح الجزيرة) الخاص الذي مثل الثقل الفني وثقلا في العطاء المسرحي على مستوى الساحة. ومن أهم أعماله: «رجل مع وقف التنفيذ، شيك بدون رصيد، أرض وقرض، لولاك، لو طاح الجمل» وآخرها مسرحية «لعيونك»، و«لن أعيش في جلباب زوجتي»، وسبقتها «انتخبوا أم علي»، أضف إلى هذه المسارح (مسرح الشباب) الخاص والذي تبنته الدولة، وقد قدم بعض الأعمال لعل أبرزها مسرحية «مصارعة حرة» والتي حاز فيها على جائزة مسابقة (مسرح شباب دول مجلس التعاون الخليجي) في مسابقته الدولية الخليجية الأخيرة..

ومن المؤسسات الفنية الأخرى التي اهتمت بعروض الفن المسرحي (مؤسسة

البدر للإنتاج الفني)، (مؤسسة مسرح النشمي)، و(مؤسسة مركز آفاق للإنتاج الفني) التي قدمت بعض العروض المسرحية، حيث تأتي مسرحية «صح لسانك» لتمثل مطلع حياة هذا المركز الفني على مستوى جماهيري، والتي من نجاحاتها الجماهيرية انها حظيت باستضافة (دولة قطر الشقيقة) وسط ساحتها المسرحية في أكتوبر 1997. وقد عقدت جلسات نقدية حولها، لتعطي دلالة على التوجه الجاد للفرق المسرحية الخاصة. حيث الشجاعة الأدبية في فتح الحوار مع جمهور المسرح وأهل الفكر المسرحي. طمعا في التقييم المباشر لهذه التجربة المسرحية الجديدة في مسيرة هذا المركز الفني والتي تمثل منعطفا جديدا في حياة صاحب هذا المركز الفنان المثابر (محمد خالد) كاتب نص هذه المسرحية ومنتجها ومخرجها الأول. تلك الخطوة التي يقدم عليها هذا الفنان في أولى خطواته نحو ترجمة ثقافته الواسعة بالمسرح، والتي كونها بعد اطلاع والتصاق بالمسرح، وهي خطوة تحسب لحركة المسارح الخاصة التي تكاد أن تنشىء لها قواما فنيا متميزا!! إنها الحرية الفنية التي تتمشى مع حياة التعبير الفني الحر. مما يخلق «ديمقراطية» الفن المسرحي على الساحة الفنية.

الهوامش

1 - بجهود الفنانة (شويكار طوب صقال).

2 - تمت تصفية هذه المؤسسة مؤخرا، وآلت ملكيتها إلى آخرين.

3 - ويقصد به القراءة بتمعن بقصد الاستنباط.

4 - لمعرفة الفرق ما بين مسرح بالطفل ومسرح للطفل. اقرأ: مسرح الطفل وأثره في خلق القيم والاتجاهات، د. محمد مبارك الصوري - حوليات كلية الآداب - جامعة الكويت - 1997 - 1988 - الحولية الثالثة عشرة - الرسالة الرابعة والعشرون بعد المئة.

5 - كالممثل طارق العلي، الذي ساعدت عروض المسارح الخاصة في تلميعه فنيا. والممثل الجاهز هذا يذكرنا بالنص المسرحي الجاهز الذي استغله (المسرح المدرسي) في تكوين قوامه الفني، حيث يأتي على النصوص المسرحية المعدة والجاهزة والمكتوبة من قبل بعض أفراد البعثة التدريسية، ابتداء من نشاط (المدرسة المباركية) وعروضها المسرحية التي بدأت عام 1939 / 1940م المدرسي والذي مثل مطلع حياتها الفنية.

6 - من ألوان المسرح الروسي، يهتم بتقديم «ريبورتاج» - تحقيق درامي.

7 - يتحتم عندئذ قيام المسرحية السياسية الاجتماعية، علما بأن المسرح - في معناه الصحيح - أدب رفض وفن معاناة!

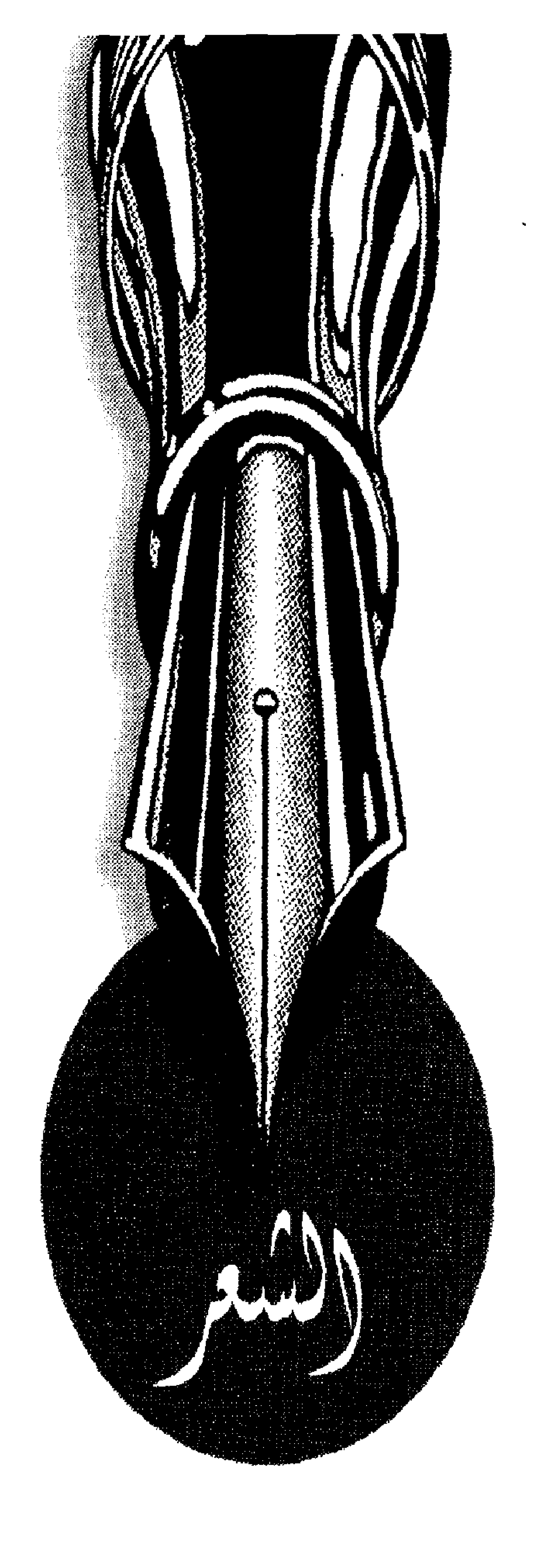
8 - في القاموس المعجمي: اخترع الشيء: ابتدعه وأنشأه و«ارتجله».

9 - وهو يعني الدراما على حقيقتها.

10 - لمرور الحديث عنه سابقا.

11 - نقصد به «الفرق المسرحية الأهلية».

12 - كمسرح الشباب برعاية (وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل) ثم (الهيئة العامة للشباب والرياضة)، والمسرح الجامعي بإشراف (جامعة الكويت)، ومسرح الطفل الذي تبنته بعض المؤسسات الفنية، خاصة الجادة منها. ومسرح العمال بقيادة (اتحاد العمال).


الشعر

جزائر:
إيقاعات مضطربة!

فيصل أكرم - السعودية

أتتِ الدروبُ على القطيعةِ
لِلمّتِـها، واحتـفت بالجـرح في أحضانها..
كانت جزائر من ترابْ
صارت جزائر... والعذابْ..!

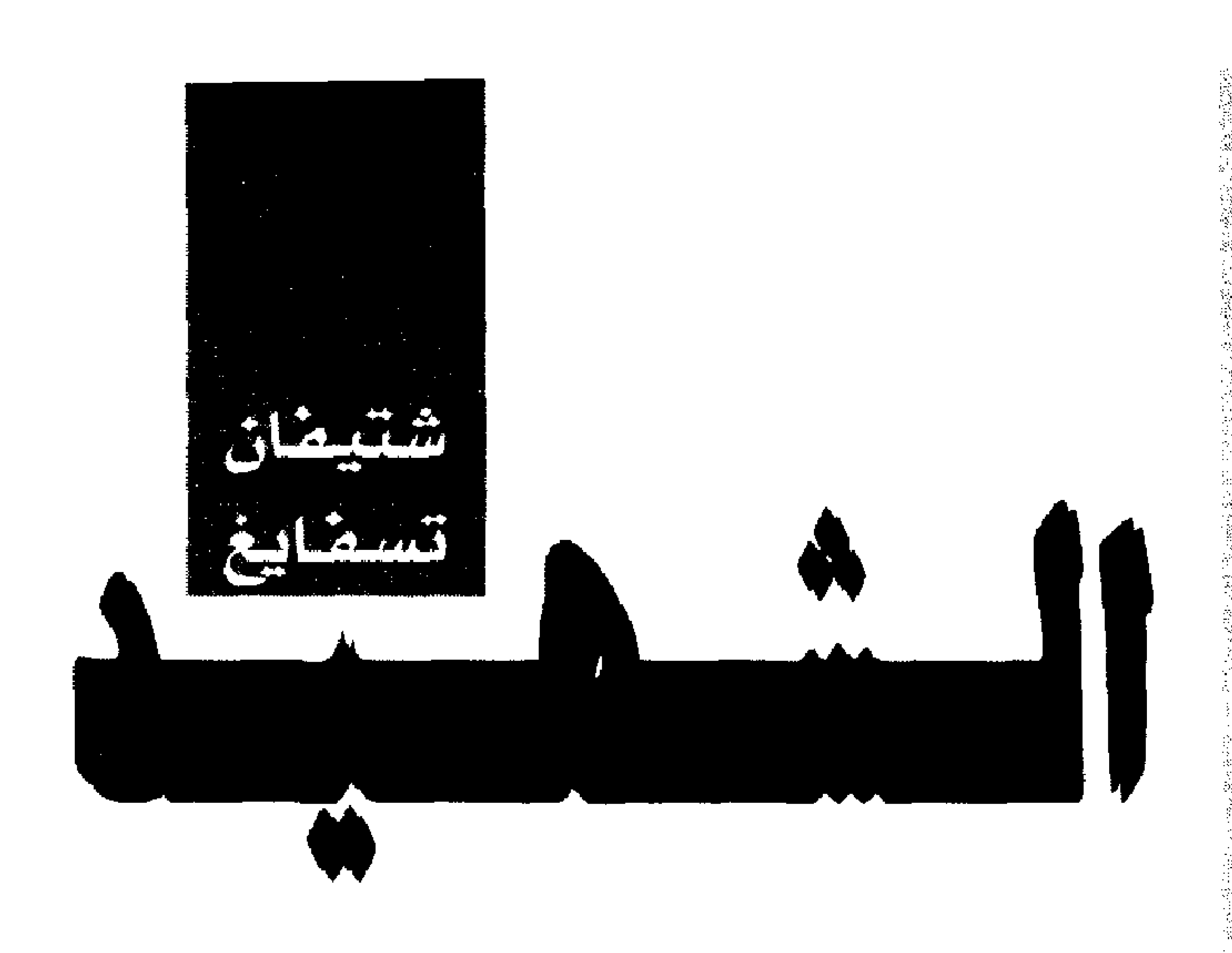
●●●

جزائر، كم عشتُ في حبرك الهاربِ
وكم غازلتني رسوم الصبايا..
وكم ذُبتُ في لحنك الصاخبِ
فعذر الرواة يكون افتعالاً
إذا غبتِ عن مفردات المحاق
وغامرتِ في غربة الكاتبِ..!

●●●

غربة كنتُ، يا باب كل اغترابْ:
غـربة مـثلها أنتِ، لم يبق فـجُرُ وراء السحابْ
فـهـذي الشمـوس تودع خـارجـة، فاخرجي
واشعلي وحشة الحضن جمراً
وقومي اصرخي:

هذه ابنتي
وهذا أبي
ثم هذا حبيبي
وهذا أخي، اصرخي..
لم يعد في التراب سوى لقمة العيش
هذا عشاقِك.. منك وفيكِ
وهذا دواؤكِ يقضي عليكِ
فلا تسألي من غريب طعاما
ولا تجهلي لو فقدتِ الكلاما
فأنت الغرابة في كل عينٍ
وأنتِ الحمامة، لو تخرجينها
من الفاء
والراء
والنون
والسين.. هل تسمعين؟
●●●
جزائر، في رقصة الموت
تمضين حافلةً بالغضبْ؟
وقانعةً بالتعبْ..؟!
ليس هذا أوان التلاشي
فكوني المواقفَ عند الطلبْ
●●●
جزائر، مازال في الجرح
نبض البكاء..
وما زال في الشعر
تفعيلة للرثاء..
وما زالت الشمس حبلى
بماء الحرائق؛
لا مطمع بين نارٍ ونارْ
ولا مضجع بين دارٍ ودارْ
......
●●●
.....
تفجَّرَتْ في صمتنا ضمائرُ
وهاجرتْ في دمعنا جزائرُ



دوستويفسكي، بيترسبورغ، ميدان سيمنوفسك. 22 ديسمبر 1849

ترجمة:
د. أبو العيد دودو
الجزائر

شتيفان تسفايغ (1881 - 1942) شاعر وكاتب نمساوي نال شهرة عالمية كبيرة بتراجمه، التي كتبها عن عدد من الكتاب وعظماء الرجال وعظيمات النساء، وبقصصه وروياته، التي تقوم على تحليل أعمق المشاعر والأحاسيس الإنسانية، حتى إنه وصف نفسه بأنه عالم نفسي، ولا غرابة في ذلك، فهو ينتمي إلى مدرسة فيينا النفسية الشهيرة، وقد حدثنا عن حياته وعصره في أحد كتبه الرائعة، وهو كتاب «عالم الأمس (1943)»، الذي نشر بعد وفاته. ولد في مدينة فيينا، عاصمة النمسا، وكان أبوه أحد رجال الصناعة فيها. تخصص في الدراسات الجرمانية والرومانية بالجامعات الألمانية والفرنسية، وقام برحلات إلى أمريكا والهند. عاش أثناء الحرب العالمية الأولى في سويسرا، ثم انتقل فيما بعد إلى مدينة ساتسبورغ، فأصبح منزله فيها مركزا للقاء كثير من المفكرين الأوروبيين. لكنه هاجر عام 1935 إلى إنجلترا ومنها إلى أميركا الجنوبية.

وهناك انتحر «بإرادة حرة وذهن صاف» مع زوجته الثانية في بيتروبوليس قرب مدينة ريو دي جنيرو، لأنه رأى أوروبا، التي حلم بوحدتها تحت راية سلمية، تحطم نفسها بنفسها. وقد أصدر تسفايغ دواوينه، «الأوتار الفضية» والأكاليل المبكرة» و «الأشعار المجموعة»، التي جمع فيها بين الاتجاه الرومانسي والانطباعي والرمزي، وقد بدا فيها تأثره

بمواطنه الشاعر النمساوي المشهور هوغو فون هوفمانستال (1874-1929)، والشاعر البلجيكي إميل فيرهيرن (1855 - 1916)، الذي ترجم أشعاره إلى الألمانية. وقد كتب تسفايغ إلى جانب ذلك مسرحيات شعرية، ترجم بعضها إلى العربية كما ترجم عدد من قصصه ورواياته وتراجمه، ومن منا لا يذكر قصصه النفسية الرائعة «رسالة من امرأة مجهولة»، و «أربع وعشرون ساعة من حياة امرأة» و «قصة الشطرنج» وغيرها.

أيقظوهُ من نومِه ليلاً،
والسيوفُ تَصلُّ في المبنى
والأصواتُ تتآمر؛ في مكان ما
تهتزُّ ظلالٌ شبحية متوعدة.
ودفعوه إلى الأمام، في مَمرٍّ
طويل أسودَ، أسود طويل
يتثاءَبُ بعمق.
يصرخ المزلاج ويئن البابُ،
فيحسُّ السماءَ والهواء البارد،
وهناك عربة تنتظر، هي لحدٌ مدوٍّ
يُدفَعُ فيه بسرعة.

إلى جانبه يقف رفاقه الجدد،
صامتين، يرسفون في القيود،
ووجوههم شاحبة،
لا أحدَ منهم يتكلّم،
فكل واحد منهم يشعر،
إلى أين تَمضي به العَربة،
ويشعر أن هذه العجلة الدائرةَ
تحتهم تطحَن حياتَهم بين بَرامقها.

تقفُ
العربةُ المجلجلة، ويصرف البابُ:
عبرَ القضبانِ المفتوحة تحدق

فيهم قطعة سوداء من العالم
بنظرات ناعسة غائمة.
مربعٌ من البنايات،
سقوفها واطئة يعتريها الصقيعُ،
تظلّل مكانا مليئا بالظلامِ والثّلج.

الضباب يُغلف المحكمة العليا
بإزار رَمادي اللون،
وحول الكنيسة الذهبية يَطوفُ
الصباحُ بأضواء قارسة دامية.
لقد اصطفوا جميعا في صَمت،
فراحَ الضابطُ يتلو الأحكام:
الموتُ للخيانةِ بالبارود والرَّصَاص،
الموتُ!
تسقط الكلمة كصَخرة ضخمة
في مرآة الصَّمت المتجمِّدة.
ويرنُّ الجرسُ
بقوة، كما لو أن شيئا ما قد انفصم
ثم يغُورُ
الصدَى الفارغ في القَبر الهادىء
للصَّمت الصباحي القَّارس.

كان كأنه في حلم
يشعرُ بكل شيء يُتلاشى في ذاته
لا يعرف سوى أنه ما من مَوته الآن بُدٌّ.
يتقدم أحدُ الناس في صمت ويُلبسه
الكفنَ الأبيض المتَماوج.
له كلمة أخيرة يحيي بها الرِّفاق،
ونظرةٌ حارَّة،
وبصراخٍ صامت،
يقبل المخَلّص فوق صَليبة
الذي قرَّبه منه القَس في وَقار وعظة،
ثم يقيدون،
هم العشرةُ كلُّهم، ثَلاثَ ثلاثَ،
بالحبال إلى الأوتاد.

وها قد
دخلَ كُوزاكي مسرعا،
ليعصب عينيه أمام البندقية.
عندها تنطلق - هو يعرف: إنها آخر مرة!

نظرتُه النهمة، قبل العَمى الأكبر،
نحو تلك القطعة الصغيرة من العالم،
التي تظهرها له السماء في تلك الناحية:
إنه يرى الكنيسة تلتهب في أنوار الفجر:
قُبتها تلتمع، كما في آخر عَشاء رباني سعيد،
في فيض فلق الصبح المقدس.

فيهفو إليها في سعادة مفاجئة،
كأنه يتطلّع إلى حياةِ الإله بعدّ الموت.

حينئذ لفُّوا الليلَ حولَ نظَره
لكن الدماءَ
بدأت تسيلُ في أعماقه ملونة
وفي مدٍّ عاكس
تتصاعدُ من دمائه صور حياته،
فيشعرُ
أن هذه اللحظة، لحظة الموت،
تغسلُ الماضي الضائعَ عبر ذاته:
حياته كلها تصحو من جديد
وتجولُ أشباحا في صدره؛
طفولته الشاحبة، الضائعة المرمدة،
أبوهُ وأمهُ، أخوهُ، وزوجته،
ثلاث قطع من الصداقة، قدحان من المسرة،
حلم بالمجد، ورزمة من العار،
ونزوة الشباب الضائع
تسري عارمة في عروقه،
وها هو يحس إحساسا عميقا بوجوده
حتى هذه اللحظة،
التي قيدوه فيها إلى الوَتد.
ثم تُلقي أفكارٌ
سوداء ثقيلة
ظلالها على روحه.

وثمة
يشعر كيف اقترب منه شخص،
ويحس بخطى سوداء صامتة،
قريبة منه، جد قريبة،
وحين يضع له يده على قلبه،
يحس أنه يضعف.. ويضعف حتى
إنه لم يعد يدق بتاتا ـ
لحظة واحدة ـــ ثم ينتهي الأمر
بشكل
الكوزاك في الناحية الأخرى
صفوفا متلالئة..
فتهتز السيور.. وتطق الأزندة
والطبول تشطر الفضاء.
اللحظة تغدو ألف سنة.
وهنا تعلو صيحة:
انتظر!

ويتقدم الضابط إلى الأمام،
ويفتح صحيفة بيضاء،
فيقطع صوته الواضح الجليُّ
رداء الصمت الملح:
لقد شاءت
إرادة القيصر المقدسة،
أن تبطل الحكم،
وتحوله إلى عقاب أخفَّ

لا تزالُ الكلماتُ
بعد غريبة: لا يستطيع فهم معناها،
لكن الدماء تحمر في عروقه من جديد،
تتصاعد وتغني بصوتٍ خفيض.
وأخذ الموتُ
يغادر في تردد مفاصله المتجمدة،
فتشعر عيناهُ، وهما بعد في لجة الظلام،
أنهما تحتضنان تحية النور الخالد.

يحُل الموظف
قيده في صمت،
يداه تقشران العصابة البيضاء
كقشرة شجرة البتولا المشقوقة
من صدغيه الملتهبين.
وتهجر عيناه اللحد
وتتلمسان في ضعف وخور
معالم وجوده المنهار.

وإذا به يرى
سقف الكنيسة المذهب نفسه
ينتصب ويلتهب في صوفيه
عبر أنوار الفجر المتصاعدة.

ورودِ الفجر المندَّاة
تلتفُّ حوله كصلاة ورعة
وتاج العمود الملتمِّع
يشير بيده المصلوبة،
كسيف مقدس، إلى حافة
السحب المحمرة فرحا.
وهناك ينتصب برج الإله
فوقِ الكنيسة يحف به الألق.
تيارٌ
من النور يرسل أمواجه الملتهبة
إلى كل السماوات الرنانة.

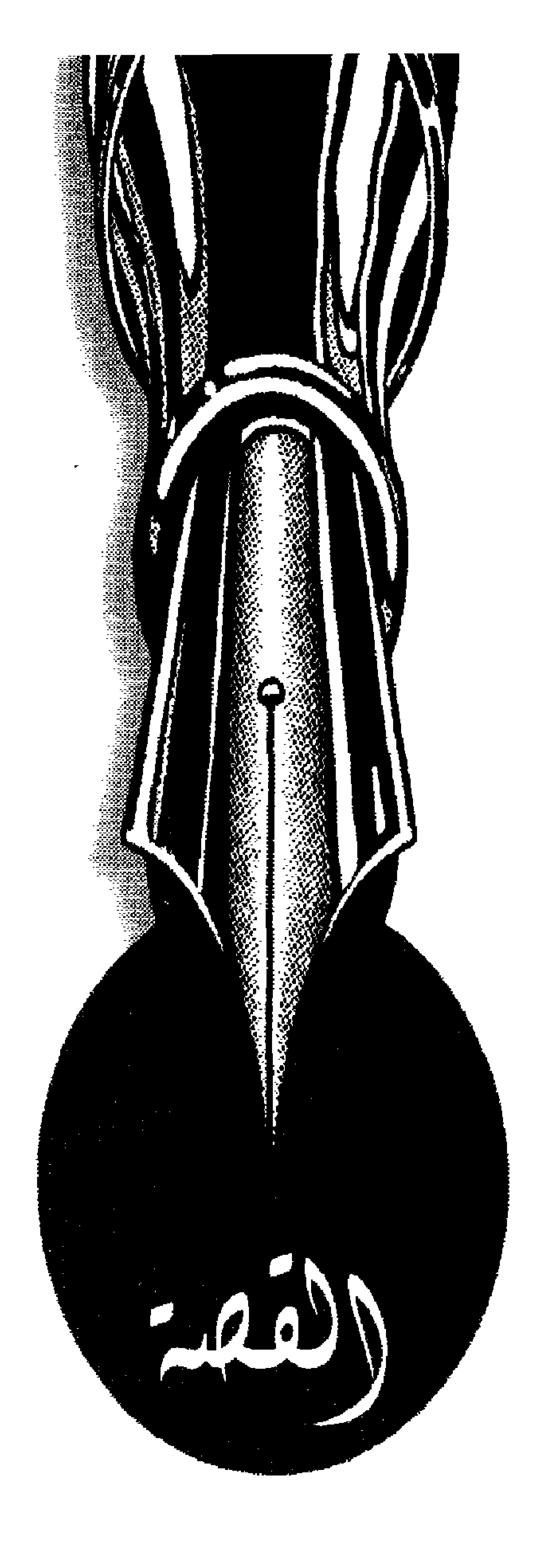
وأبخرة الضباب
ترتفع دخانا، كأنها مثقلة
بظلام الأرض كلّه،
في ضياء الصبح الإلهي،
والنغمات تنطلق من الأعماق
كما لو صَرَخت
آلاف الأصوات في جَوق:
عندها سمع لأول مرة
كيف يجتاز العذاب الدنيوي
والألم المحرق
سطح الأرض في خيلاء.
ها هو يسمع أصوات الصغار والضعفاء
والنساء اللواتي وهبن أنفسهن عبثا
والبغايا اللواتي يسخرن من أنفسهن
والحقد الأسود للغاضبين دوما
والوحيدين، الذين لا تعرفهم الابتسامة،
يسمع شكوى الأطفال الباكين،
يسمع العجز الصارخ للمخطوفين سرا،
يسمعهم كلهم، هم المعذبون،
المطرودون، البلداء والهزأة،
غير المتوجين
شهداء كل الدروب والأيام،
يسمع أصواتهم، يسمعها
وهي ترتفع في أغنية أزلية الأصل
إلى أبواب السماء المشرعة.
ويرى
أن الألم وحده يصعد نحو الإله،
بينما الحياة الشاقة تلصق
الآخرين بالأرض بنعيم رصاصي.
لكن النور يمتد بلا نهاية
تحت فيض
الألحان والنغمات المتصاعدة
من سعير العذابات الأرضية؛
ويعرف أن الإله سيسمعهم كلهم
ويستجيب لهم كلهم،
فالرحمة ترن في سماواته!
الإله لا يحاسب المساكين
فالرحمة اللانهائية
تضيىء أروقته بنور خالد.
فرسان الرؤيا القيامية يتطايرون،
فيغدو الألم لذة والعذاب نعيما
لذلك الذي يعيش الحياة في الموت.
وإذا بملك ناري
ينطلق صوب الأرض
ويغرس شعاع
الحب المقدس، وليد الألم،
في قلبه المرتجف بعمق ورونق.

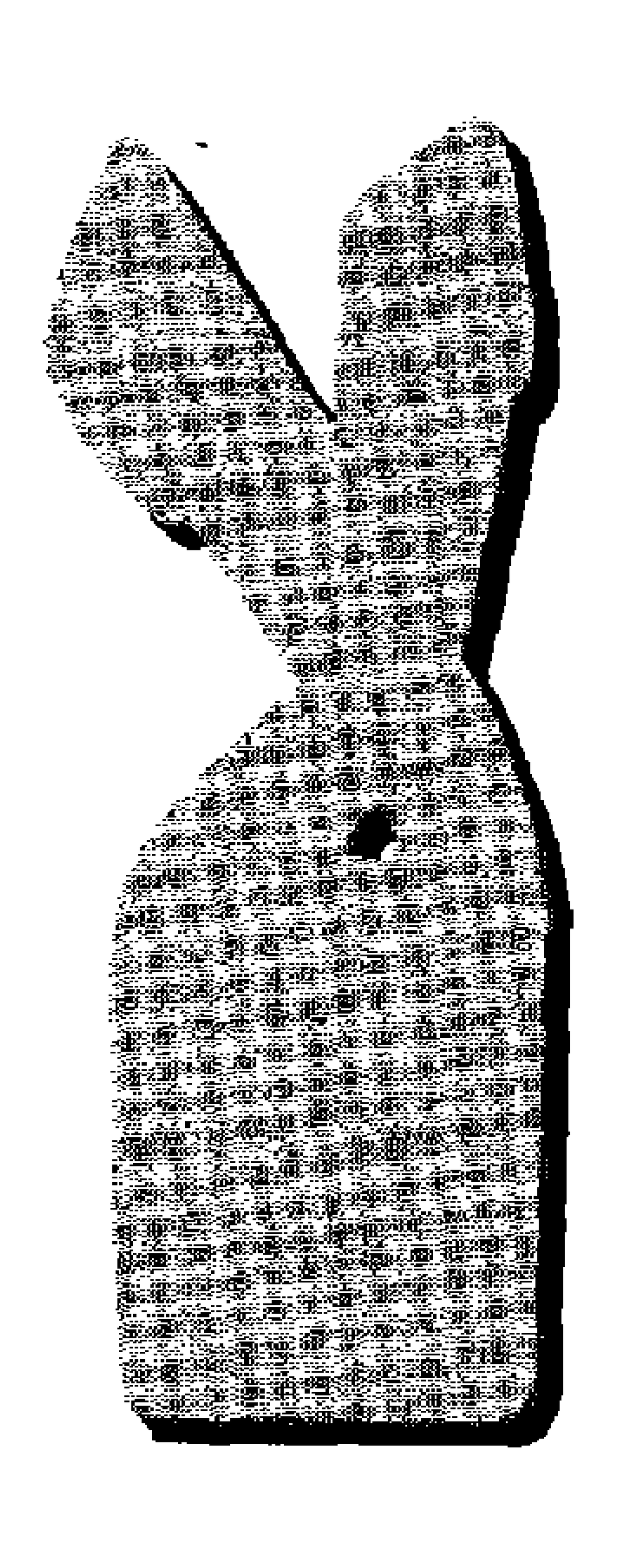
حينئذ جثا على ركبتيه
كمن أصيب فسقط.
فجأة يحس بالعالم على حقيقته،
يحسه بكل عذابه اللانهائي.
فيرتجف جسده،
وتكتسح أسنانه رغوة بيضاء،
بينا يشوه التشنج ملامحه.
ولكن دموعه
كانت تبلل الكفن في فرح
فهو يشعر، منذ أن لمس
شفاه الموت المرة،
أن قلبه يشعر بعذوبة الحياة.
والتهبت روحه شوقا إلى العذاب والجراح
إذ اتضح له،
أنه في هذه اللحظة الواحدة
كان ذلك الآخر،
الذي تدلى فوق صليبه قبل ألف من السنين
وأن عليه، مثله،
منذ أن ذاق قبلة الموت،
أن يعشقَ الحياة من أَجل العذاب.

أبعده الجنود عن العمود،
وقد امتقع لونه
وكأن محياه قد امحى.
ودفعوا به
داخل عربة القطار في قسوة.
كانت نظراته
غريبة مرتدة إلى داخله تماما،
وقد تعلقت بشفتيه المرتجفتين
ضحكة كرامازوف الصفراء.

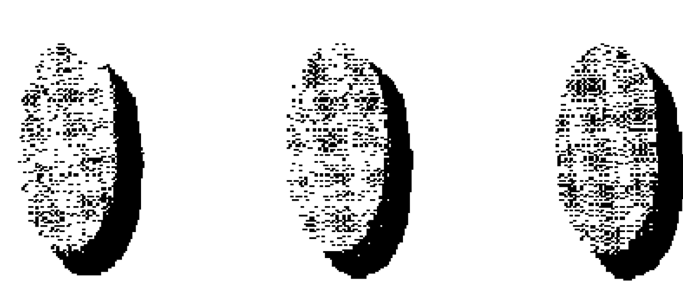
---

* كان الشاعر قد نشر هذه القصيدة في أحد مؤلفاته تحت عنوان «لحظة بطولية»، ولكنه غير عنوانها إلى العنوان المذكور، عندما أعاد نشرها في مجموعته الشعرية تحت عنوان فرعي، هو «سادة الحياة !».


القصة



• د. عبد الغفار مكاوي



الحادثة التي وقعت في البلدة الريفية القريبة من البحر قبل أكثر من ثلاثين سنة كانت غريبة وفظيعة، ولأن الحادثة التي جرت وقائعها في نفس البلدة قبل شهور قليلة لا تقل عنها غرابة وفظاعة، فقد آثر الراوي أن يخفي شخصه وعقله ولسانه وراء الأطراف الثلاثة الذين كان لهم الدور الأكبر فيها. ولذلك يترك لهم الحديث مكتفيا بتدوين ما قالوه:

(١)

قالت لطيفة هانم زوجة العالم الفلكي الدكتور محمود نجم - المشهور في الدوائر العلمية في مصر والخارج - وأم أبنائه الثلاثة:

لم يكد محمود يعبر مرحلة الخطر بعد أيام وليال لم يغمض لي فيها جفن حتى صممت على البحث عنه وإحضاره بأية وسيلة. كان زوجي قد تلفظ باسمه مرتين أثناء غيبوبته وهذيانه بعد إسعافه وإجراء غسيل المعدة له: تعال يا أستاذ علام.. يا مرصد حلوان ثبت منظارك القديم علي.. تعال!.. تعال! .. تعال!..

وضعت يدي على جبهته واطمأننت على انخفاض درجة الحرارة على الرغم من استمرار الحمى والهذيان والغيبوبة. وتذكرت الاسم الذي التقطته أذني قبل ذلك وإن لم أهتم به أو أسأل عنه. لعله حكى لي عن تعلقه به في المدرسة، وربما حدثني - وهو يطلق ضحكته الظافرة المجلجلة التي كان يعلم كم تضايقني لأنها لا تناسب وقاره ومكانته العلمية - عن المنظار الكبير الذي كان يجذبه

لزيارته في بيته وملازمته ساعات يتأمل فيها النجوم في قبة السماء كلما دعاه وسمح له بذلك. لم أكترث بمعرفة شيء آخر عن معلمه وعلاقته به، فقد أحس قلب الزوجة والأم أن هذا المعلم العجوز - إن كان لا يزال حيا - هو الوحيد الذي سيرد الحياة لزوجي وينتشله من محنته ومحنتنا المباغتة. سألت وسألت حتى عرفت من الأستاذ محمد - شقيق زوجي الأصغر الذي نزلنا عنده والمدرس في المعهد التجاري - أنه لايزال حيا، وإن كان لكبر سنه وثقل سمعه في حكم الميت الحي أو الحي الميت. وخرجت من باب البيت وأغلقته خلفي دون أن يشعر أحد بي ولا بتصميمي على العثور عليه مهما كان الثمن..

مشيت مسرعة حتى وصلت إلى أول الشارع الرئيسي على أطراف المزارع ووقفت على الصف الذي يوجد فيه مبنى المحكمة والمعهد الديني القريب منها. وأشرت إلى حنطور عابر فتوقف السائق الشاب وسألني في أدب عن وجهتي. قلت له إنني أبحث عن عنوان الأستاذ محمد علام مدرس العلوم والرياضة العجوز - قطب حاجبيه وفرك تجاعيد جبهته بأصابعه بحثا عن علامة مميزة حتى ذكرت له المرصد فخرجت منه صيحة أشبه بصيحة ديك منتصر على جحافل الليل المنهزم: آه! مرصد حلوان!.. لماذا لم تقولي هذا من الصبح؟ حالا ياهانم. دقائق ونكون أمام بيته. إنه على المعاش من سنين ولكن لا يشبع! قلت ضاحكة: تقصد لا يسمع؟! قال: وهذا أيضا.. لكنه رجل طيب ولا يتأخر في فعل الخير.. قلت في نفسي وأنا أدعو الله أن يستجيب لي: ولهذا قصدته في أمر ضروري..

مرت العربة بشوارع وحواري متربة تراصت فيها البيوت الطينية كما تراص الذباب والأطفال والنساء في ثيابهن السود على أبوابها، وأكوام السباخ والقش والقمامة على جانبيها، حتى وقف فجأة أمام بيت ذي شرفة واسعة وسور من الطوب الأحمر لم يتم طلاؤه وكأنه فيلا ناصعة البياض وسط العشش والأكواخ والجدران الرمادية الكالحة. شكرت السائق ونقدته أجرته وطلبت منه أن ينتظر، دعا لي بالستر وطلب مني أن أبلغ سلام مغاوري للمرصد فوعدته خيرا. وفتحت الباب الحديدي الذي لم يبد مقاومة وأسرعت بارتقاء درجات السلم والطرق على الباب الخشبي العريض. أطلت من ورائه امرأة سبقها صوتها الرفيع الحاد، ولم تفتح الشراعة حتى استفسرت عن طلبي. ولم تكد تفتح ضلفة الباب حتى بادرتها في لهفة وأنا أحاول أن أستجمع أنفاسي اللاهثة: أرجوك.. أريد الأستاذ علام.. أقصد المرصد.. أقصد مرصد حلوان.. أرجوك أسرعي..

ولم يطل ارتباك «سيدة» التي تجمدت أمامي من الذهول، إذ سرعان ما فتح باب جانبي في القاعة الواسعة المتواضعة الأثاث وخرج المرصد نفسه بجلبابه الأبيض الطويل والطاقية الحريرية المحبوكة على رأسه وهو يسند جسده الطويل النحيل على عصا ويطرقع بالقبقاب في قدميه ويقول بصوت ممدود: من ياسيدة؟

قبل أن يحجل بساقه التي يبسها الروماتيزم ويستقر في داخل الحنطور كالفيل العجوز الذي سقط في حفرة وطوقته الشبكة كنت قد استطعت أن أذكره بتلميذه القديم وأبين له مقدار

حاجته إلى مساعدته. انهمرت كلماتي الملهوفة كزخات المطر المتساقط في حفرة غائرة منسية، وكان علي أن أسرج ألف شمعة في ظلام الزمن والذاكرة التي كادت أن تنطفىء. وراحت كلماتي وتنهداتي ودموعي تتدافع بغير ترتيب وهي تتصادم كالعصافير المذكورة على أبواب أذنيه ورأسه العجوز الخرب كالعش المهجور. لم أنتظر منه ردا ولا استفسارا ولم أبال إن كان قد سمع أو لم يسمع وفهم أو لم يفهم. فقد اتضح لي بما لا يقبل الشك أن سمعه ثقيل كما قال لي شقيق زوجي وكما أكد لي سائق الحنطور. ولكن لهفتي على سرد وقائع المحنة بكل تفاصيلها كانت أقوى من كل رغبة في الانتظار أو الإشفاق عليه:

تلميذك العزيز ياسيدي اشتاق للعودة إلى البلد. بعد أن صعد إلى النجوم ولمع اسمه في سماء الشهرة وكرمته الجهات العلميــة في كندا والولايات المتحدة بالأوسمة والنياشين والجوائز صمم أن يلمس تراب البلد، حذرته من الوحل والذباب والناموس فلم يكترث. قلت له ماذا تنتظر هناك ومن تنتظر؟ قال هناك تراب أمي وأبي وزهرة - وكذلك أخي الأكبر الذي لم أره من سنين. لم أفطن لاسم زهرة ولم أعلق عليه. ظننته نوعا من الخلط الذي كان يهذي به أحيانا كالطفل أو المراهق الشقي الذي أعرفه وأحبه ولا أتوقف كثيرا عند كل كلمة يقولها. وذكر اسمك أيضا ياسيدي. ألست أنت المرصد - مرصد حلوان؟ ألم ترعه وتشجعه وتفتح أبواب السماء أمام عينيه وعقله وقلبه القلق؟ نعم.. أنت الأستاذ علام مدرس العلوم والرياضة الذي احتضنه وأخذ بيده ربما أكثر من أبيه العجوز المشغول بالعبادة والتجارة.. قال لي مرة إنك كنت تسميه الولد «لا»، ولكنني لم أسأله عن سر هذه التسمية. وعندما كان يتذكرك وهو يتنهد معبرا عن حيرته وشوقه إلى لقائك كنت أكتفي بأن أقول له: لا يادكتور لا! عندك الآن ما هو أهم.. لكنك بقيت دائما في باله، في حبة قلبه وعينه. هل هو الوفاء أو الحنين المرضي أم الارتباط بالجذور كما يقال؟ أهناك داع أن أحكي لك عن إنجازاته العلمية وكشوفه الفلكية؟ سمعت عن هذا؟! قرأت عنه أيضا في الصحف والمجلات؟! كان مشغولا بإحدى مهامه العلمية عندما صرح برغبته الأثيرة التي ظلت تتحرك في صدره كالشوكة في الجرح القديم. غضبت وقلت له إننا تركنا كندا التي تعلمت فيها وتفوقت ورزقت باثنين من أولادك، ولم نكد نصل إليها وتنال التكريم من الجمعية الفلكية حتى عادت ريمة إلى عادتها القديمة.. ماذا بك؟ هل تحولت إلى ندابة لا يحلو لها العديد إلا في العرس؟ أكلما استقر بنا المقام في بلد وقلنا سنمد فيه الجذور تحن إلى جذورك في وحل بلدك؟ - المهم رجعنا إلى مصر برغم الإلحاح والعروض والإغراءات السخية التي انهالت عليه. وغرق في العمل وسبح في بحار التكريم. وعندما رجعنا إلى شقتنا في المعادي بعد تسلم الجائزة من الوزير ومعها وسام العلوم الذهبي تحركت الشوكة كما قلت في الجرح القديم. ورجعنا ياسيدي إلى الوحل والتراب والذباب والناموس وللنكبة التي كانت تنتظرنا.

ماذا أقول لك ياعم علام؟ كيف أفهم ما حدث له وكيف أفسره؟ لست طبيبة نفسية حتى أحلله وأعرف مشاكله وعقده المكبوتة كما يقولون. إنني زوجته

وأم أولاده، مجرد ربة أسرة عاجزة أمام رياض الماضي والحاضر والمستقبل. وأنت الذي عرفته في صباه وكنت أحن عليه من أبيه ربما تكون أقدر على معرفة الداء ولمس جـــذوره ـ آه! لعنة الله على الجــذور الدفـينة التي لا تتـرك فـروع الشجرة في حالها!

هل تعلم ماذا فعلنا في أول يوم وصلنا فيـه إلى هذا البلد؟ أخـذنا حنطورا قـبل الغروب وذهبنا إلى المدرسة المهجورة. أجل أجل. نفس المدرسة التي علمته فيها ورعيته وضربته أيضا علقة ساخنة على قدميه! هل تذكر الآن! لم يقل لي سبب ضربه. اكتفى بالضحكة التي أعرفها من الولد الشـقي وقــال: من يومـــهـــا وهم يسمونني الولد «لا».. ألست كذلك حتى اليوم يالطيفة؟! وجلجلت ضحكته وهو يطوف بحوش المدرسة الخالية ويريني المكان الذي شدت فيه قدمه في الفلقة أمام التلاميذ والناظر والمدرسين، بينما يعلو صياحه كجرو صغير ينزعون أسنانه أو هدهد ينتفون ريشه: لا!.. لا!.. لا!..

أجل ياسيدي المرصد.. شيء مضحك بلا أدنى شك.. والمضحك أيضـا أنك لم تنس «اللا» أبدا بدليل أنك سمعتها تماما وضحكت حتى دمعت عيناك الصغيرتان الضيقتان. وتركنا المدرسة بعد أن مررنا على الفصول البائسة التي كان يجلس فيها، والسبورات المتآكلة التي كان يكتب عليها، والسور الحجري المتهدم الذي كان يقفز أحيانا من عليه. وحيينا البواب الصعيدي العجوز الذي لم يتذكره أبدا وركـبنا الحنطور في طريقنا إلى بيت شقيقه الذي ينتظرنا على العشاء هو وأولاده. كانت سحب المساء قد تجمعت في صفحة الأفق وراحت تلف البلدة في عباءتها السوداء. واخترقت العربة والحصان الهزيل صفوف المارة والفلاحين العائدين من حقولهم بصعوبة. لا أخفي عليك أنني لم أستطع أن أكتم ضيقي وتأففي من المشوار كله. ولكن أي ألم لا تكتمه الزوجة المحبة لأجل خاطر زوجها وأب عيالها، خصوصا إذا كان موهوبا ومشهورا مثل زوجي ومشاكسا وشقيا لم ينضج مثله؟ عبرنا الجسر الخشبي الذي يتوسط البلد وتتراكم على جانبيه أعداد غفيرة من باعة الفاكهة والخضراوات الذين كانوا يلمون قففهم ومقاطفهم ويستعدون للرجوع إلى بيوتهم. وسرحت قليلا فلم أتابع شيئا ولا أحدا ممن حولي ولم أنتبه للشوارع والحواري التي اجتازتها العربة الحنطور حتى أفقت على صوت مــحــمــود يقــول لي: اذهبي أنت الآن.. سأرجع بعد قليل ـ لا لن أتأخر. مغاوري وحصانه يعرفان الطريق خيرا مني ومنك..

وقفز من العربة وغاب عن بصري. رأيتــه وهو ينعطف يمينا ثم يســارا بالقرب من كنيسة عتيقة بدت في الظلام كنافورة أثرية ضخمة. وتابعت قامته النحيلة المستقيمة العود وهو يسير مسرعا بجانب السور الأبيض الذي زرعت فوقه قوائم وقضبان حديدية مدببة الأطراف حتى اختفى من دائرة الرؤية. ربما تساءلت ماذا يجعله يسرع هكذا وكأنه على موعد سابق ومن ياترى الذي ينتظره؟ لكنني انصــرفت عن التفكير في شيء لن أفوز منه بشيء، وبدأت أعاين الطريق المتجه إلى الطرف الجنوبي للبلدة وأتسلى بالتفرج على البيوت الجميلة والفلل المطلية الجدران والأسوار بألوان فاقعة. واستمعت وأنا

صامتة إلى تعليقات مغاوري الذي تقمص دور المرشد السياحي وأخذ يحدثني عن أصحابها الذين رجعوا من السعودية والخليج ومعهم زكائب الذهب وفتحوا التوكيلات والسوبرماركات وكانوا قبلها لا يجدون اللقمة والهدمة..

ها نحن نمر بنفس الشارع ونرى نفس الفلل والعمارات والمحلات المضاءة بأنوار النيون. ولابد أن أحكي لك باختصار ما حدث. كنا ننتظر أمام مسلسل في التلفزيون عندما دخل من الباب. لم يدرك أحد غيري مدى ذهوله وغيابه. عينان تائهتان، شعر مهوش، ملامح منطفئة كملامح عجوز يطارد شبح النهاية - واليأس والكمد الفظيع يطل من نظراته وإشاراته وصمته من حين إلى حين، ولا تتعجب إذا قلت إنها تفاجئنا في مناسبات الفرح والابتهاج أكثر من أي وقت آخر.. ولكن ما وجدته أمامي كان شيئا مختلفا: كان الموت نفسه قد ألقى ظلاله السوداء عليه وأخذه في قبضته. سألته ضاحكة عن نزهته الليلية بين الأطلال. نظر إليّ في غضب هائل حتى خيل إلي أنه يضمر لي كراهية قاتلة لم يفصح عنها وجهه الطيب قبل ذلك أبدا. وعندما اقتربت منه وعاتبته اعتذر بأنه متعب وليس له نفس للعشاء. أردت أن أغلق الباب لأنفرد به فردني بإشارة عصبية من يده وقال إنه يحس بمغص شديد ويريد أن ينام. تركته يفعل ما يريد وأكملت المسلسل وسط العائلة الصغيرة التي لم تبخل علينا بكرم ضيافتها. وعندما استبد بي القلق ونظرت إلى شقيقه حامد ولمحت على وجهه نفس القلق قمت أبحث عنه. لم يكن في غرفة النوم.. طرقت باب الحمام فلم يرد إلا الصدى. أقبل حامد وزوجته وأخذا يضربان الباب بقوة حتى خفت أن ينكسر. وسمعنا من الداخل أصواتا مرتبكة ورنين علب صفيحية وصوت انكسار زجاج على الأرض. وفتح الباب أخيرا وأطل علينا الوجه الممتقع وعليه ابتسامة مغتصبة شاحبة. لاشيء. لاشيء. ألم تسمعوا عن أحد مصاب بالمغص؟ فتشت نظرتي المكان الضيق بسرعة. كل شيء في مكانه. أدوات الحلاقة وزجاجات الشامبو وعلب الدهان والمراهم مضطربة قليلا، لكن لا شيء يثير الريبة، والبشكير الأبيض الكبير ملوي وملقى في البانيو. هل يمكن أن يخطر على باله...؟ لا لا.. ما هذا يادكتور لا؟ هل يمكن أن يؤثر مغص بسيط على بطل مثلك؟ نحن متنا من الجوع.. تعال إكراما لخاطر الناس إن لم يكن لخاطري..

أخذت أثرثر فصرخ في وجهي: أرجوك.. أرجوك بالطيبة.. ولم يكمل صيحته التي رنت في سمعي أغرب من أي صيحة سمعتها منه طوال عشرتنا. شد يده على بطنه ودخل حجرة النوم واستلقى على السرير دون أن يخلع ملابسه..

لن أطيل عليك. كان من الممكن أن يضيع من أيدينا لولا أن أسرع شقيقه مع ابنه الأكبر بإحضار الطبيب. وماذا أقول عن ارتباكي وذهولي؟ كيف أصور يأسي وفزعي وخيبة أملي؟ والحيرة التي انقضت علي قبضتها الحديدية كيف أعبر لك عنها؟ لا تنزعجوا. حالة اكتئاب شديد سيزول بإذن الله. مصحوبة بحالة إحساس فظيع بالذنب. هل هذه أول مرة؟ لا لا.. إن شاء الله يصبح على خير. المهم لا تتركوه وحده.. ثم همس لي: أبعدي عنه علب الأسبرين في الحال. فتشي

جيوبه وتخلصي منها. لاحظي عدم وجود حبال أو فوط حمام كبيرة في متناول يده. أرجوك. كل شيء ممكن. لا تبعدوا عيونكم عنه. النوبة يمكن أن تعاوده. أنا تحت تصرفكم في أي وقت. افتحوا عيونكم جيدا.. كلها ساعات ويرجع لوعيه، البكاء الشديد وربما الهيجان محتمل. تصبحون على خير.. ولم نصبح على خير عشرة أيام. ظل غائبا عن الوعي حتى بعد أن تقيأ كل ما في بطنه. ومع أني لم أغفل عنه لحظة واحدة إلا أنه عاود الكرة بعد ذلك. لا أدري من أين حصل على الأقراص ولا أي شيء ابتلعه حتى رجعت إليه الغيبوبة مرة أخرى وأخذ يهذي ويبكي بكاء لا ينقطع. سبعة أيام بلياليها أشد علينا من السنين السبع العجاف. ذاهل ومصمم على الموت كما لم أره من قبل. لسانه يهذي بكلام لا أعرفه. ترددت فيه كلمة زهرة أكثر من مرة. أرجوك يا مرصد حلوان.. أرجوك يا أستاذ علام أن تساعدني. ساعدني أرجوك وأنقذ زوجي وتلميذك المحبوب. لماذا ربطت يديه وساقيه بالسرير؟ لأنه يمكن أن يرمي نفسه - في أي لحظة. يمكن أن يغافلنا في أي لحظة. أنت الدواء للجرح الذي لا أعرفه. أسرع ياأستاذ قبل أن يضيع! هل تعلم مدى حجم المسؤوليات التي تنتظره؟ هل تعرف أن ثلاثة اجتماعات في الجامعة والأكاديمية ومع الوزير نفسه يمكن أن يتغيب عنها؟ وأولاده الذين ينتظرون في القاهرة؟ هل يمكن أن يصدقوا؟ وأنا؟ ماذا أفعل وكيف أتصرف؟ أرجوك ياأستاذ ادخل عليه بأقصى سرعة. أنقذه أتوسل إليك.. أنقذ زوجي وأب أولادي.. ماذا أقول وماذا أفعل ياربي؟ أرجوك.. أرجوك..

(2)

وقال مدرس العلوم والرياضة العجوز وهو يمسح بشدة على جبهته ليتذكر: دفعتني دفعا في الحنطور فلم أعرف ماذا أقول ولم أفهم شيئا مما يجري. لم أكن قد أفقت تماما من نوم القيلولة ولا فرغت من التهام طبق الفطائر والنقل والفواكه الذي اعتدت أن أتسلى به مع الشاي. وكوب الشاي ظل دافئا يتصاعد منه البخار ولم تمسه يدي المرتعشة بحكم السن والتخمة. وانحشرت بجسدي السمين وكرشي المتورم في الحنطور بجوارها، وملت بأذني ورأسي وكياني كلها نحو فمها الذي يتفجر منه شلال الكلمات التي لا أسمع ولا أعي معظمها. حالة اكتئاب فظيعة، ورجل طريح الفراش تستنجد بي زوجته ولا يرد على خاطري إلا كالطيف الشاحب الذي يعبر في الحلم في صمت وهدوء. وماذا تنتظرين مني ياسيدتي ولست طبيبا ولا ساحرا ولا صاحب سلطة من أي نوع. والذاكرة - لو تعلمين - مدينة مهجورة تتصادم الأشباح في خرائبها. آه! ما أثقل عبء الكهولة بعد أن تعديت الستين وكدت أن أتم السبعين! وما أحوج الكهل لراحة البال والجلوس على الكنبة الطرية في انتظار الزائر المحتوم دون طرق مزعج على الأبواب!

التقطت أذني الثقيلة اسمه فلم تستطع الحروف أن تحوله إلى صورة في ذهني. تمهلي ياسيدتي! فالأسماء التي ناديتها في حياتي مع التعليم مئات ومئات. ونفذت في سمعي كلمات العلقة الساخنة على القدمين في حوش المدرسة فعجزت كذلك عن تحديد شكل التلميذ أو صفته. وكيف أستطيع والأقدام التي كانت تشد

إلى الفلقة أكثر من أن تحصى؟ وبدأت الغيوم تنزاح قليلا عن سماء ذهني الراكد البليد عندما التقطت كلمة المرصد والمنظار المكبر. وتذكرت السطوح في بيتنا القديم والطموح الذي تخليت عنه وتخلى عني من زمن أقدم. ومع تدفق سيل الكلمات والدموع والنشيج من الشلال المتفجر لمعت صورة الولد الشقي الذي ضربته بالسوط ثم احتضنته ورعيته.. واتضحت الصورة الضئيلة الباهتة وحركت مشاعري التي بدأت تهتز وتبرز من طبقات الأعماق المظلمة كالمياه الجوفية التي يحركها زلزال مفاجيء. وأحسست بنغزة في قلبي فقلت لنفسي: هي شكة قلب الأب الذي تعاوده ذكرى الابن الضائع الذي خرج من سنين طويلة من الباب ولم يرجع، فما بالي الآن أسمع أن النجم الصغير كما كنت أسميه قد رجع إلى بلده بعد أن سطع كوكبه في سماء الشهرة والعلم العالمي؟

أجل! أجل! ها هو ينفض تراب النسيان وأيام العمر الميتة ويخرج إلى النور كالخلذ النشيط الذي أطل برأسه من الجحر واستقبل شمس الوطن ودفئه وصدر معلمه وأبيه الروحي! أجل هو محمود نجم الذي بدأت صرخاته يوم العلقة المشهور تنداح في بحيرتي الآسنة. ولكم تألمت ياولدي من اللسعات التي حفرت خيوطها الغائرة الدامية على قدميك الصغيرتين وساقيك وفخذك أيضا. ولكم تعبت حتى عالجت التقرحات وطهرتها من آثار الدم والقيح والصديد كما عالجت عقلك الطائش بالنصائح والمواعظ المكررة.

وعرفتك عن قرب وحاولت أن أكون المرفأ الذي يرسو قاربك على شاطئه الحنون لينجو من عنف الأمواج التي تعصف بهيكله. والحق أنها كانت عواصف عاتية، وأن قاربك قد تحداها في طيش لا يتوقع من يافع مثلك لم يكن فيما أذكر قد تجاوز الثالثة عشرة من عمره على كوكبنا الأرض الصغير..

لماذا فعلت ما فعلته ياولدي؟ وإذا كنا - نحن المعلمين - لا نستطيع أن نفهم حمقك وطيشك، فكيف نبرره للناظر الثائر ومأمور المركز المصمم على العقاب الرادع، ورئيس المجلس البلدي الذي طالب بإدخالك الإصلاحية في عاصمة الإقليم، وعشرات التجار وأصحاب الورش والحرف والدكاكين الصغيرة، بل وشيخ الكتاب الكفيف الذي قرأ له الأولاد الحروف التي نقشتها على كتابه العتيق فملأ البلد بصياحه عن الكافر الفاجر العربيد؟ حتى أبو الطيب التقي الذي يسلم المارة عليه ويتبركون بلثم يده وطلب الدعاء منه ضرب كفا بكف وقال ابني وأنا برىء منه إلى يوم الدين؟ نعم تذكرت الواقعة. ذكرني بها الحرفان الملعونان اللذان لطخت بهما الجدران في كل مكان ولم ترحم جدارا واحدا في البلدة الآمنة المغمضة العيون على بؤسها وحزنها الثقيل. حتى القبور الهاجعة في المدافن كاد الناس يشكون في أنك بصمت عليها الحرفين الشريرين بفرشاتك الشريرة ومدادها الأسود الشرير..

أجل يابني الطائش المسكين.. كانت الشكوى منك قد صعدت إلى السماء نفسها وأوشك الصوت أن يتنزل علينا مطالبا بالقصاص الرادع.. وكنت أنت - كما اعترفت لي بعد ذلك تحت قبة السماء المرصعة بآلاف النجوم وأمام المنظار الذي دعوتك لمراقبتها منه - كنت لم أتأكد من هذا بنفسي لخوفي المزمن من زيارة

القبور.. كنت أنت الذي غافل الجميع أياما وأسابيع طويلة وراح يطبع اللا على كل الحوائط والجدران مبتدئا بالمدرسة التي تصطف فيها كل يوم في طابور الصباح وتدخل الفصول وتخرج منها كالحمل البريء.. كل المدرسين اشتكوا من هذه اللا التي يجدونها في الصباح مرسومة بالطباشير على السبورة كأنها سيقان عقرب متربص باللدغة القاتلة لليد التي تمحوها.. وتحيرنا في مجلس المدرسة وفسرنا الأمر بمختلف التفسيرات. وعللنا الجريمة بآلاف الحجج والتعلات، ونسبناها لشقاوة الأولاد وقسوة بعض الآباء والمدرسين والتراخي في الحفاظ على النظام والانضباط داخل أسوار المدرسة وخارجها وغير ذلك مما هو مألوف ومعتاد. لكن الأمر تجاوز المألوف والمعتاد عندما جاءت الإشارة من المركز وفيها اسمك الواضح واسم عائلتك وسنك ورقم فصلك.. كان فلاح راجع من السهرة في الغرزة مع صديقه النجار قد لمحاك وأنت تجري من حائط إلى حائط وفي يدك دلو صغير وفرشاة يتساقط منها الحبر الأسود. واشترك معهما حلاق الصحة الحاج مبروك رحمة الله عليه الذي لم أنس اسمه حتى الآن لكثرة ما غرز في جلدي من الإبر وكثرة ما فتح ونظف من الجروح وطهّر من أولادي وأولاد الأقارب والجيران. ونادوني على عجل فأسرعت إلى المركز مع العسكري الذي دق على بابي في عز الليل. كنت أنت الذي ذكر اسمي وطلب ألا يحضر أحد غيري ولا تبلغ الحادثة لأبيك.

وذهبت ورأيتك وتشفعت لك عند البيك المأمور. وعلمت بما ارتكبت يداك ووعدت بأن تجد جزاءك من المدرسة وتوسلت ألا تكبر المسألة. وكانت العلقة أمام المدرسة كلها ثم كان ما كان بعد ذلك. قربتك مني وحاولت أن أكون لك الأب والراعي والمعلم - ودعوتك للتطلع من المنظار على سطح بيتي وكنت أيامها العزب الطموح الذي لايزال يحمل الأحلام السخيفة ويلهب لارتقاء سلم المجد. آه! لم يكن الواقع قد حاصرني بعد! لم تكن مسؤوليات تربية الإخوة الصغار وتزويج الأخوات قد ألقيت على كتفي بعد الوفاة المفاجئة للأب الفقير المطحون. ولم تكن جذوة الأمل في متابعة الدراسة في العاصمة والحصول على الماجستير والدكتوراه في الفلك قد انطفأت في صدري - حتى الأمل في القناعة بالعمل في مرصد حلوان اختفى من حياتي تحت وقع الضربات التي انهالت علي والتبعات التي لم يكن منها مفر. وقنعت من أحلام الطموح القديم بالمنظار الصغير الذي أطل منه على النجوم كلما صفت السماء في ليالي الصيف الصافية، شراء بعض كتب الفلك التي أتوصل إليها من زميل أو صديق قادم من العاصمة قبل أن ألقي بالمنظار وسط كراكيب السندرة مع كراتين الكتب والأوراق والأنابيب والدوارق والأدوات والأجهزة التي ترقد الآن منذ أكثر من ربع قرن في سباتها الطويل..

نعم يا ولدي نجم.. يا من لم تنطفىء كما انطفأت ولم تخمد فيك شرارة المجد والطموح.. هاأنذا أرى وجهك الصغير المستدير الذي كنت أصفه بملاكي الصغير - لماذا يشتعل بالألم والعذاب نجم يرتعش في السماء يتقلب في دمه؟ ألا تعلم خيرا مني ألف مرة أن ضوءه لم يصلنا إلا بعد ملايين أو بلايين السنوات الضوئية، وأنه يمكن - مثل كل النجوم - أن

يحتضر ويموت؟ أشفق على نفسك ياولدي الحبيب الذي رجع إلى بلده وإلى صدر معلمه بعد غياب السنين.. وأشفق على السيدة التي تحبك وعلى أولادك الذين ينتظرونك واسمك وسمعتك وشهرتك..

كنت قد دخلت الحجرة التي يرقد فيها على سرير سفري صغير كأنه مصنوع من عظام حيوان بحري منقرض. وكنا قد نزلنا من الجنطور على عجل وسلمنا على شقيقه الأكبر حامد الذي يعرفني وأعرفه ونلتقي دائما في صلاة الجمعة أو في الأعياد والمواسم والمناسبات والجنازات. رأيته ممددا على الفراش وتمليته قليلا قبل أن أفاجأ به يرمي رأسه على صدري ويحتضنني ويجهش بالبكاء. التفت إلى زوجته التي بقيت خارج الحجرة وهي تطل علينا جزعة متلهفة فأغلقت الباب. واحتضنته وبللت خده بدموعي كما بلل خدي. منعتني المفاجأة من تأمل وجهه على مهل. وكدت أتحاشى النظر في عينيه الباكيتين حتى أتمكن من القيام بدور الراعي القديم. كان الوجه صغيرا كما عهدته قبل ربع قرن أو يزيد، لم يكبر إلا كما يكبر وجه الأرنب الوليد الذي يحتفظ بخطوطه وملامحه في وجه الأرنب العجوز. أما اليدان المعروقتان والجسد النحيل الطويل فمازالا عصبيين متوترين ومازالا مصرين على رفض التحنيط القديم أو الحديث!

قلت له: أنت بخير يانجم. أنت بخير. لم أنسك ياولدي أبدا، لكنها الأيام والأعمال وتحولات السنين. اطمئن ياولدي فالدنيا بخير ولا تتغير كثيرا كما ظننت أنت وأمثالك. هل يخفى هذا على عالم الفلك الكبير؟ وهل غيرت شيئا من مسار الكون وقوانينه أم اقتصر جهدك وجهد العلماء على معرفتها وفهم أسرارها؟ لا تقلق يابني. لا تظلم نفسك بالحزن ولا تعذبها بالرعشة والبكاء. هذا شيء لا يليق بنجم متألق يخضع ككل الكواكب والنجوم للسنن الأزلية.

ماذا؟ بالطبع سمعت قبل سنوات عن كشوفك الرائعة وأن كنت بصراحة قد عجزت عن فهم أسرارها لأني تركت العلم وتركني منذ أن تركت البلد وهاجرت. وقرأت أخيرا عن تكريمك في بلدك فسعدت وإن لم تسعفني الذاكرة ولا قصر النظر عن التحقق من النجم المحتفى به أو التثبت من صوره المنشورة في الجرائد. نعم ياولدي! ضعف البصر وكلت الصحة وزال حتى طموح قراءة الأخبار في الصحف والمجلات. لا أكتمك أن اليأس تسرب إلى دمي وخلايا مخي البليد منذ أن يئست وترهلت وأصبحت كما ترى و.. لكن حدثني أنت عن نفسك! نعم. نعم. هكذا أنتظر من نجم العزيز الحبيب. اعتدل وضع هذه المخدة خلف ظهرك. فضفض عن نفسك وتكلم يابني. أنا أيضا لم أكن أحلم بهذا اللقاء - لم أكن أتصوره ولا في الأحلام..

انهمرت نافورة الأحزان القديمة فأخرجت كل ما فيها. وتلقيتها في حنان كما يتلقى الوادي الرحب المنبسط سيول الحمم المتفجرة التي تتساقط من فوهته العالية المتأججه بالخطر والرعب. رجع بي إلى الأيام الأولى التي كنت قد رميتها خلف ظهري وردمت عليها التراب. وأخذ يحدثني عن كل شيء في حياته منذ أن أكل العلقة الساخنة على قدميه: أمسياتنا فوق السطوح وأحاديثنا الطويلة عن الفلك والتنجيم والجاذبية والتصوف والعلماء القدامى والمحدثين. فتح لي

الأبواب والنوافذ التي أقفلتها إلى غير رجعة بعد أن سلمت رأسي وطموحي لقبضة لقمة العيش حتى صرت زكيبة لحم متورمة يهددها التعفن والدفن! وعرفت كل شيء عن هجرته إلى كندا ودراسته الطويلة وتفوقه وتكريم العلماء والجمعيات العلمية له. وفرحت لأن بلده تذكرته وأرادت أن تشارك في الحفاوة والتكريم وكلمته عن أهمية العودة للجذور. وبعد أن توهج نجمه فجأة وراح يتكلم عن جولته في حواري البلد وشوارعها أدركت أن الجذور كانت لاتزال تئز وتغلي باللهب الراقد فيها منذ صباه. وخفت أن ترجع النوبة وتتفجر أفظع مما فعلت فجعلت أصرفه عن ذكرياته الدفينة وأصب فوقها مياه الدعابة والمرح وأسرد له القصص والحكايات عن تبلدي واستسلامي للظروف ونشاطي العظيم في جمع المال و الفدادين والعقار من تربية الخيول والعجول والفحول والأغنام والمواشي والدجاج والحمام واليمام.. وبدأت الضحكة تغزو سحب الغم المتلبدة على وجهه وهو يرى كرشي المتورم ويتفرس في كتل اللحم والشحم المتدلية من وجهي حتى أوشكت أن تمنعني من التنفس..

هون عليك ياولدي.. هون عليك.. تعلم من أستاذك القديم الذي أصبح حجرا حتى لا تحترق بنيران ذكائك وثورتك وطموحك.. اطمئن ياولدي في حضن الكون الذي جُبْتَ أبعاده وغصت في أعماق ثقوبه ودروبه ومجراته. ضع روحك بين يدي الخالق واطمئن. وها هو الإمام في مسجد أبو السعود يقول آمين والمصلون من أهلك يرددون وراءه بصوت واحد: آمين.. اطمئن ياولدي واهدأ وعد لزوجك وبيتك وعلمك وكشوفك وردد ورائي: آمين.. آمين..

(3)

وقال عالم الفلك محمود نجم بعد أن ودعه معلمه العجوز محمد علام: لا أدري كيف حدث ما حدث ولا متى ولا كم استغرق من الوقت. كل ما أذكره أنني بكيت كما لم أبك في حياتي، واحترقت كالنيزك الذي يهوي في غيبوبة الخلاء قبل أن يرتطم بالأرض ويتفحم، لا أدري أيضا كيف أمكن أن يظهر أمامي وجهك الأبيض المستدير كأنه وجه بدر أطل على بئري المظلم وقدَّ إلي من ضوئه الناعم العذب حبل النجاة فطفوت على السطح وفتحت عيني وتنفست وتكلمت وضحكت أيضا معك.. ربما هتفت باسمك المطمور في أغوار الشعور وما تحت الشعور فسمعته زوجتي الوفية وسألت عنك حتى وجدتك.

وربما تذكرت في ساعات محنتي أنني نطقت باسمك كثيرا ورويت لها أحاديثنا الطويلة ونحن نجرب حظنا مع المنظار العتيق وتطل منه على حقول السماء المتلالئة بآلاف الزهور ونحلم بالعمل في مرصد حلوان وبالتحليق أيضا مع سفن الفضاء..

لقد وقعت المفاجأة ورأيتك أمامي. بل تمت المعجزة وألقيت برأسي المدوي كخلية النحل على صدرك وأطلقت الدموع من محبسها كما أطلقت النكات والصيحات!.. من كان يصدق أنني سألقاك أو أنك ستنتشلني من الغرق بعد هذه السنين؟ هل كان من الممكن أن أتصورك حيا ترزق بعد أن علمت بهجرك للتعليم وانشغالك بلقمة العيش وضياعك وسط الزحام وإحباط أحلامك وسقوطها

في وحل الركود واليأس والاستسلام؟ وها أنت تنتزع الضحكة من فمي الفاغر من الدهشة وأنا أتخيلك تراقب وجوه العجول والثيران والأبقار والأغنام بدلا من رصد الكواكب والنجوم والأفلاك.. وتتحدث عن ثروتك وأملاكك ومأدبتك العامرة في الإفطار والغداء والعشاء، وأحدثك عن ليالينا مع المنظار العتيق وحكاياتك عن إيكاروس وعباس بن فرناس وموسيقى الأفلاك التي سمعها فيثاغورس وأشعار شكسبير عن غناء الكواكب كأنها جوقة الملائكة التي تصدح بألحان التناغم الكوني وتتغنى بها أرواح النجوم في السماء، ويمنعنا من سماعها الثوب الترابي الذي يطوق نفوسنا حتى تغيب في التراب..

وضحكت ضحكت كثيرا - حتى دقت زوجتي الباب وأطلت برأسها الصغير وشعرها القصير ورأتني وسمعتني فاختلجت قسمات وجهها بالفرح الغامر وأغلقت الباب بسرعة وهي تعتذر!- أقول ضحكت كثيرا عندما ذكرتني بالعلقة الساخنة أمام زملائي التلاميذ وتحت بصر الناظر السمين القصير العابس الوجه على الدوام. ضحكت على بكاء الصبي النحيل وصراخه من لسعات السوط الذي ضربته به لتوقظه من سباته وعبثه الشيطاني. وكنت محقا في غضبك لأنهم جرجروك إلى المركز في عز الليل وصدعوا دماغك بالتحقيق في واقعة تافهة على الرغم من غرابتها وذهول الناس منها في البلد الصغير. لكن هل تصورت يامعلمي مدى الألم الذي كان يكمن وراءها؟ وهل شعرت به من بعيد أو من قريب فأقبلت على رعايتي وتهذيبي وتدليلي أيضا كالأب الحنون؟ أجل كان ألما لا يطاق ولا يوصف. فالصبي الطائش الذي لطخ جدران البلد بالحرفين اللعينين كما تصفهما كان يحمل كما يقال عبئا تنوء به الجبال ويحس أنه منبوذ ومرفوض من العالم والناس والسماء والأرض والماضي والحاضر والمستقبل. وكان يرى أمه كل يوم هي تذبل وتنكمش على نفسها وتنزوي واضعة يدها على قلبها في ركن قصي من البيت أو في حجرة مظلمة. وبدأ يدرك قسوة أبيه عليها وتجهمه وعبوسه كلما أبصرها أمامه وكلما حاولت أن ترضيه. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يمر بباب حجرتهما فيسمعه وهو يسبها ويلعنها ويتوعدها بنار جهنم. وأمي تبكي وتدعو الله ليل نهار أن يريحها من وجهه وتحتضنني أحيانا وتهتف دامعة: ماذا ستفعل بعدي يامسكين؟ وحضرت من المدرسة عصر يوم ممطر فسمعت صراخ أختي الكبيرة وبكاء أخي الذي وصل قبل أيام من عاصمة المركز بعد أن اشتد عليها المرض وطلبت من أختي أن تكتب له ليكون بجانبها ويغمض عينيها بيديه ويوسدها المقر الأخير. لم أكن قد رأيت ميتا قبل ذلك ولا جربت التغيير الذي يطرأ على البيت وأهله وأثاثه ورائحته عندما يموت فيه إنسان ويجهز للسفر الطويل ويتوافد المعزون وتنوح النساء ويتعالى صوت المقرىء ليلا في الصوان. وكان أبي وأخي حريصين على إبعادي عن البيت فسلماني للجيران. ولما شعرت بخروج النعش للصلاة عليها في الجامع تسللت وراء المعزين. وبقيت وحيدا كالقط المحتضر مستندا إلى جدار بعيد وأنا أفكر في معنى الموت ومعنى أن تذهب أمي ولا تعود. لا أذكر إن كنت قد فهمت شيئا أو لم أفهم. كل ما يحضرني

الآن أنني بكيت وأخفيت بكائي عن الجميع. واستطعت أن أختصر الطريق وأسبق موكب الجنازة إلى المقبرة وأزحف خفية كالكلب الضال حتى وصلت إلى المكان الذي تجمعوا فيه. كان أصدقاء أخي يسندونه عن يمين ويسار، وأبي في الخلف تتمتم شفتاه وتتحرك باستمرار، وأيدي الرجال تشد على يده في طابور طويل. وجاءت لحظة الدفن والتفت الأجساد حول القبر وعلت الأصوات بالتكبير والدعاء. ووجدوني وسطهم كأنما خرجت من فجوة تحت أقدامهم. رحت أزاحم وأزيح الكتل المتراصة لأجد منفذا منها. وسددت فوهة التربة بجسدي المرتجف الضئيل وأنا أصرخ: لا.. لا.. لا.. جذبني القارىء والتربي مع أحد المعزين الذين لا أعرفهم بعيدا عن الفم الأسود المفتوح. وأسرع أخي يحتضنني ويمسح رأسي المشتعل بالغضب والهياج وهو يردد: استغفر الله العظيم.. قل إنا لله وإنا إليه راجعون.. قل.. قل.. صرخت فيه: لا.. لا.. صحت بالوجوه التي التفت حولي لا.. لا.. رفعت رأسي إلى السماء وأنا أتشنج مرتجفا لا.. لا.. انحنيت على الأرض وجرفت حفنة من التراب ونثرتها على وجهي وعلى الوجوه التي كانت تحدق بي وتحملق في بعيون مسترخية كابية كعيون الغربان وأخذت أصيح: لا ياأبي لا.. لا ياأمي لا.. لم أدر ماذا جرى لي بعد ذلك إلا عندما أفقت على سريري وأخي بجانبي يمسك بيدي ويربت بحنان على صدري وهو يقول: وحد الله.. أنت عاقل وهذا أمر الله.. عاودتني نوبة البكاء والصراخ فصحت في غضب: لا.. لا.. وأطل وجه أبي المتجهم وهو يردد وحد الله فعلا صياحي كأنه اصبع اتهام غارق في الدم: لا.. لا.. لا..

لم تكد تمر الأربعون على وفاة أمي حتى سمعت أن أبي يستعد للزواج. لم أصدق أبدا حتى فوجئت ذات صباح بسيارة تقف أمام باب البيت وتنزل منه امرأة ضخمة بيضاء الجبهة والذراعين تلف جسدها في ملاءة سوداء وتغطي عينيها وأسفل وجهها بحجاب أسود. أخذني أخي من يدي وهمس في أذني: هذه زوجة أبيك على سنة الله ورسوله. هي في مقام أمك. صرخت فيه لا وجريت خارجا إلى الشارع وأنا أصيح لا.. لا.. لا.. ومرت أيام وأنا أهذي بصراخي في كل مكان. كان العالم هو السجن الذي يضيق علي، والبلد هي قبري الكبير الذي أعيش فيه وحيدا كما ترقد أمي وحيدة في قبرها الصغير. ومع أن زوجة أبي كانت امرأة طيبة ولم تقصر لحظة في إرضائي إلا أنني كنت أشعر مع الأيام بأن أنفاسي تختنق في القبر الواسع الكبير. ولزمت الصمت في البيت والمدرسة حتى تصور الجميع أنني فقدت القدرة على الكلام، ولكنني كنت قد فكرت في طريقة أخرى للصراخ. وهكذا اهتديت إلى تلطيخ الجدران بالحرفين اللعينين وتمنيت لو أستطيع أن أكتبهما على جدران الكون الشاسع الرهيب. وهكذا عثر النجار والحلاق والفلاح ذات ليلة علي وسلموني للمركز، وتدخلت أنت لإخراجي منه وتعهدت بأن تضمنني وتوقع علي العقاب...

هل تعلم أن سكين الألم غارت في قلبي منذ ذلك الحين على الرغم من عطفك علي ومن أمسياتنا التي قضيناها أمام المنظار؟ لقد حفرت اللا على جدران قلبي وراحت خطوطها تكبر وتمتد وتتعاظم حتى انطبعت على كل شيء. خيل إلي

أنني أكبر أيضا وأتعاظم وأتضخم كمارد أو شيطان يتلفع في عباءة كبيرة سوداء ويحرك ذراعيه ويديه الهائلتين وهو يختم الحرفين بالسواد على كل شيء في الأرض والسماء. ولم يستطع كلامك عن أنغام الكواكب وتناغم الأكوان أن يغير من موقف النفي المطلق لكل شيء على الإطلاق. كنت أستمع إليك باهتمام وأتطلع من فتحة المنظار إلى كواكب ونجوم وطريق لبني متعرج ومختنق بالضباب في سماء رفضتها كما رفضت الأرض بما فيها بلدتي التي تحولت كما قلت لك إلى قبر صغير داخل القبر الكبير. لا أدري كم سنة لبثت على هذه الحال ولا إلى متى بقيت سجين الفكرة المتسلطة؟! فلابد من الاعتراف بأن زهرة التي لم أذكر لك اسمها أبدا هي التي أخرجتني من السجن الكبير..

زهرة!.. زهرة!.. لماذا ظهرت لي بعد كل هذه السنين؟ لماذا خرجت من تربتك المجهولة في مقابر الصدقات وعبرت أمام عيني وأنت مشتعلة بالنار وشعرك وثيابك ولحمك يحترق؟ ألم نتفق أن تصبحي زهرة متوهجة في السماء تضيء لي طريق العالم المظلم حتى ألقاك وأتوهج بجوارك إلى الأبد؟ لماذا اخترت هذا الوقت وهذا المكان بالذات؟ أكنت ياحبيبتي تنتظرين عودتي لترمي علي نظرتك المنداة بالحنان والوعود برغم النار التي تلتهمك شيئا فشيئا؟ آه! لماذا ظهرت لي بعد كل هذه السنين؟

أعذرني يامعلمي العزيز - تقول رجعت النوبة القاتلة؟ لا.. لا.. فقد ظهر وجهك الطيب الحبيب ومسح الدموع ومر كالبلسم على الجرح القديم. لكن الجرح الغائر في طبقات الماضي يمكن أن يتحرك فتنز منه الدماء.. فاسمح له أن ينزف قليلا ولا تخف علي من الجنون أو الانتحار..

كنا قد تربينا في شارع واحد وبيتين متجاورين. وكم لعبنا لعبة العروس والعريس وتقاذفنا الحصا والرمل ونتف القطن وحفنات القمح قبل أن ينبض قلبنا بالوجيب الغامض الوليد وتكثر لقاءاتنا ومناجياتنا من النوافذ. وكان أبوها النحيل الصامت على الدوام عاملا بسيطا عند صاحب مخزن الفراشة القريب من محطة السكة الحديد، يحيي أبي عندما يراه خارجا من باب البيت أو من باب الجامع القريب ويقبل يده في خشوع ويسأله البركة والدعاء. وأمها كانت تزورنا خلسة وتشكو لأمي من عناء الحياة مع رجل خائب مذهول كما تقول وتخرج من عندنا وهي تحمل صرة منتفخة تخفيها تحت ملاءتها مع الأمل في مؤونة الزكاة التي تصلها خفية عن الأعين حين يحل العيد الكبير. وكنت أجري إليها وأحملها السلام إلى زهرة التي أشم عطرها في أمها فتقف أمامي ساكنة رافعة يديها إلى السماء كأنها تؤدي الصلاة: ربنا ياابني يكتب لها ابن الحلال. وأشير باصبعي إلى السماء وأنا أقول: سيحصل ياأم زهرة.. سيحصل.. انظري بالليل إلى السماء تريني أنا وزهرة كالكلوبات! وتضحك المرأة المتعبة القسمات وهي تحكم ملاءتها السوداء حول وجهها وجسدها وتغلق الباب وراءها في هدوء: ربنا ياابني ينور لكم طريقكم على الأرض قبل السما!..

ونور الرب طريقنا على الأرض وملأه بالزهور والعطور والوعود.. كنت قد كبرت واخشوشن صوتي ونبت زغب شعرات دقيقة في ذهني وشاربي، كما كبرت زهرة وبدأ وجهها يحمر وتبرز في

صـدرها تفـاحتـان صـغـيـرتان. وكـان رأسـي قد امتلأ بحكايات العلماء وعجائب الأفــلاك وأشــعــار التناغم الأزلي التي ظللت أسـمـعـهـا منك ونحن على السطوح في الليـالي الصـافـيـة نطل من مـرصـد حلوان الصغير.. ونلتقي أنا وزهرة بعيدا عن الأعـين المتطفلة عند الطاحـــونة المهــجــورة على أطراف المزارع أو في السـاحـة الموحشـة القـريبـة من المقـابر. وأحـيـانا نجازف بـالتـجـول في المقـابر نذرع ممراتـهـا الضـيـقـة الغنيـة بشـجـر الصـبـار كـشـبـحين هائمين في بسـتـان الأموات.. لا.. لا.. كنا في الواقع نتـجـول في بسـتـان السـمـاء ولا نشـعـر بأقـدامنا تسير على الأرض ولا بالأرض التي نقف عليـهـا أو نسـيـر. وتنطلق الأفكار التي اختزنتها كالحمام الزاجل من برج الرأس الحـالمة فـتـرفـرف فـوقنا قـبل أن تحلق وتخـتـفي في الســمــاء.. وتموت على نفـسـهـا من الضـحك وهي تسـمـع مني أسماء العلماء وتفتش عبثا عن مدارات الأفـلاك وقـوانين الجـاذبيـة والفـجـوات والثقوب السوداء والأشعة القادمة إلينا من بلايين السنين فـأحـذرها من غـضب الأمـوات وأنذرها بأنني ســأسـبح في السمـاء وأصبح واحدا من أولئك العلماء اللامــعـين.. وتضـــحـك في طيش: أنت وحدك؟ فأقول وأنا أزم شفتي: هل ترين هذه الزهرة فـيـنوس؟ سـنكون مــثـلهــا زهرتين مشتعلتين في السماء! وتميل في صمت على زهرتين صفراوين نبتتا على فـرع شـجـرة شـوكي وهي تقـول: أنا أفـضـل أن نكون هنا أولا على الأرض.. متجاورين ولو على فرع شجيرة صبار! وأضع يدي على كـتـفـهـا وأضـمـهـا إلى صـدري وأطبع على فـمـهـا أول زهرة في بسـتـاننا التي ازدهرت فـيـه بعـد ذلك عشرات الزهور..

ومـرت الأيام والشــهــور والسنوات فندرت لقـاءاتنا حـتى انعدمت. وأصبح عـزاؤنا الوحـيـد بالتناجي من النوافـذ المتجاورة أمرا مـسـتـحـيلا بعـد أن أغلق أبوهـا الصـامت الشـرس كل الشـبـابيك بالخـشـب والمسـامـير وحـرم عليـهـا فـتح الأبواب والإطلال على الشـارع.. وذهبت إلى المدرسـة في عاصـمـة الإقليم لأعـيش مع شـقـيـقي الأكـبـر حـامد. وبقي شـعـاع الأمل الوحيد في الاوراق الصـغيرة التي كانت توصلها شقيقتي إليها أو إلي. كانت تذكـرني فـي كل ورقـــة بالزهـرتين من شـجـيـرة الصـبـار فـأرد عليـهـا مـذكـرا بالزهرتين المشتعلتين في السماء.. وقلت الرسـائل بعـد زواج أختـي وانتقـالهـا إلى بيـتـهـا الجـديد. واصطدمت مـحـاولاتي برؤيتـهـا مرة واحـدة للحظة خاطفـة وعند حضـوري في الإجازة الصـيفـيـة بأبواب المستـحيل وجدرانه وسـدوده على الرغم من التـصـاق الحـائط بالحـائط واسـتـمـاع القلب إلى دقات ساعة القلب التي تنفذ من الجدران. واسـتـقـر بي المقام في القـاهرة عند أحـد أخـوالي بعـد التـحـاقي بكليـة العـلوم وغــــرقت في بحـــور الـفـلك والرياضـيـات وسـبـحت على أجنحـة الطموح لمنافسة كبلر وجاليليو ومشـرفة وآينشـتين نفسـه الذي عارضت بعد ذلك نظريته عن تمدد الكون بنظرية مضـادة عن انكماشـه وانطفائه برغم المبدأ الثـاني للديناميـكا الحـرارية الذي افـتـرضت معـادلات أخرى تخـالفه. وعندمـا رجعت في ثاني أو ثالث إجازة صـيفـيـة وأنا على أبواب التـخـرج فـاجـأتنـي شـقـيـقـتي التي حضـرت للسلام علي بقولها: البقيـة في حـيـاتك.. فـهـمت أنهـا تقـصـد زوجـة أبي التي توفيت فجأة قبل شهور وتركت أبي

مستندا على عكازين أو قانعا بالجلوس وأداء الصلاة على الكرسي المتحرك. قلت لها وأنا أكسو وجهي بعلامات الرضا والصبر: هذه حال الدنيا.. الحمد لله على كل ما يأمر به الله.. قالت: تعال.. وانفردت بي في الحجرة الصغيرة التي كانت تنزوي فيها أمي وقالت وهي تخرج ورقة من جيب تنورتها الطويلة: فكرت كثيرا أن أبلغك ولكن حسن نصحني بأن أتركك لعلومك.. قلت وأنا أتوجس شيئا مباغتا: لقد اكتفيت بالبرقية كما أخبرني أخونا حامد. قالت: أف من الفلك وسنينه!.. هذه الورقة من زهرة.. تركتها لك قبل.. سألت ملهوفا: قبل ماذا؟.. أرجوك تكلمي.. قالت وهي تخفض رأسها إلى الأرض لكي تتحاشى النظر في وجهي: تركت لك طول العمر.. ادع لها بالرحمة..

اشتعلت كل زهور البساتين في رأسي: ماذا تقولين؟ ماذا حدث وكيف ومتى؟ ولماذا لم... قاطعتني وهي تربت بيدها الصغيرة الدافئة على وجهي وصدري: قلت لك ادع لها بالرحمة.. واخفض صوتك حتى لا تزعج أباك.. لقد احترقت زهرة.. صبت الغاز على رأسها وصدرها فاشتعلت فيها النار وخرجت تجري إلى الشارع قبل أن يهرع الناس إليها ويلفوها بالبطاطين ويحملوها إلى بيتها.. ثلاثة أيام وليال ثم خرج السر الإلهي. قلت لك ادع لها بالرحمة..

انتابتني حالة من الجنون أو التحجر.. شعرت بأنني بركان تغلي صخوره الباطنة بسيول الحمم ولكن وقت انفجاره في علم الغيب. وخرجت صامتا إلى القاعة التي استسلم فيها أبي للنوم فوق عربته المتحركة وجلست على الكنبة في مواجهته وأنا أتمتم لنفسي: أنا المشلول لا أبي.. وسأبقى مشلولا مثله ما بقيت في هذه البلد.. هذه البلد التي لن تتغير حتى تمنع احتراق الزهور..

تسألني ماذا فعلت بعد ذلك.. فأنت تعرف كل ما يمكنني قوله.. صممت في تلك الليلة على الهجرة.. وتحددت أمام عيني مسيرة حياتي وهدفها كما تتحدد مدارات الكواكب والنجوم وقوانينها.. لا تضحك إذا قلت لك إنني صممت منذ تلك اللحظة، والورقة لاتزال مطوية في يدي، على مواصلة دراستي للفلك وبحثي عن زهرتي المشتعلة في السماء وفي كل المجرات التي نعرفها والنظم التي تأتينا رنين إشعاعاتها وأطيافها.. شيء مخبول اختلط فيه العلم بالتنجيم بالتصوف بالسحر.. أعلم هذا تماما.. لكنني مضيت فيه وجعلته صراط حياتي المنصوب كما تعلم بين النار والأعراف.. يحدوني اعتقاد ربما لا يقل تخليطا وخبالا: أن حياتنا لا تعرف الموت أبدا.. قد تتحول وتفسد وتحول إلى أشكال أخرى من الطاقة. لكن الموت نفسه خرافة.. رحت باختصار أعلل نفسي بأن النفس كذلك طاقة.. وإنها طاقة خالدة وإن كنا لم نكشف بعد عن أسرارها.. ولازمني اليقين منذ ذلك الحين بأن نفوسنا التي نتعهدها بالمعرفة والوعي لا يمكن أيضا أن يجوز عليها الفناء، كما لازمني اليقين الذي لم تخمد شرارته أبدا بأن نفس زهرة خالدة.. وأنها قد تكون هناك في مكان ما فوق رأسي.. في نفس أحد النجوم التي أحسب حساباتها وأتابع دورات ميلادها وحياتها وموتها وأكرر بيني وبين نفسي ما تصوره كهنة الإغريق وفلاسفتهم عن أرواحها المقدسة.. وما تصورته وآمنت به من وجود زهرة واشتعالها في نقطة بعيدة

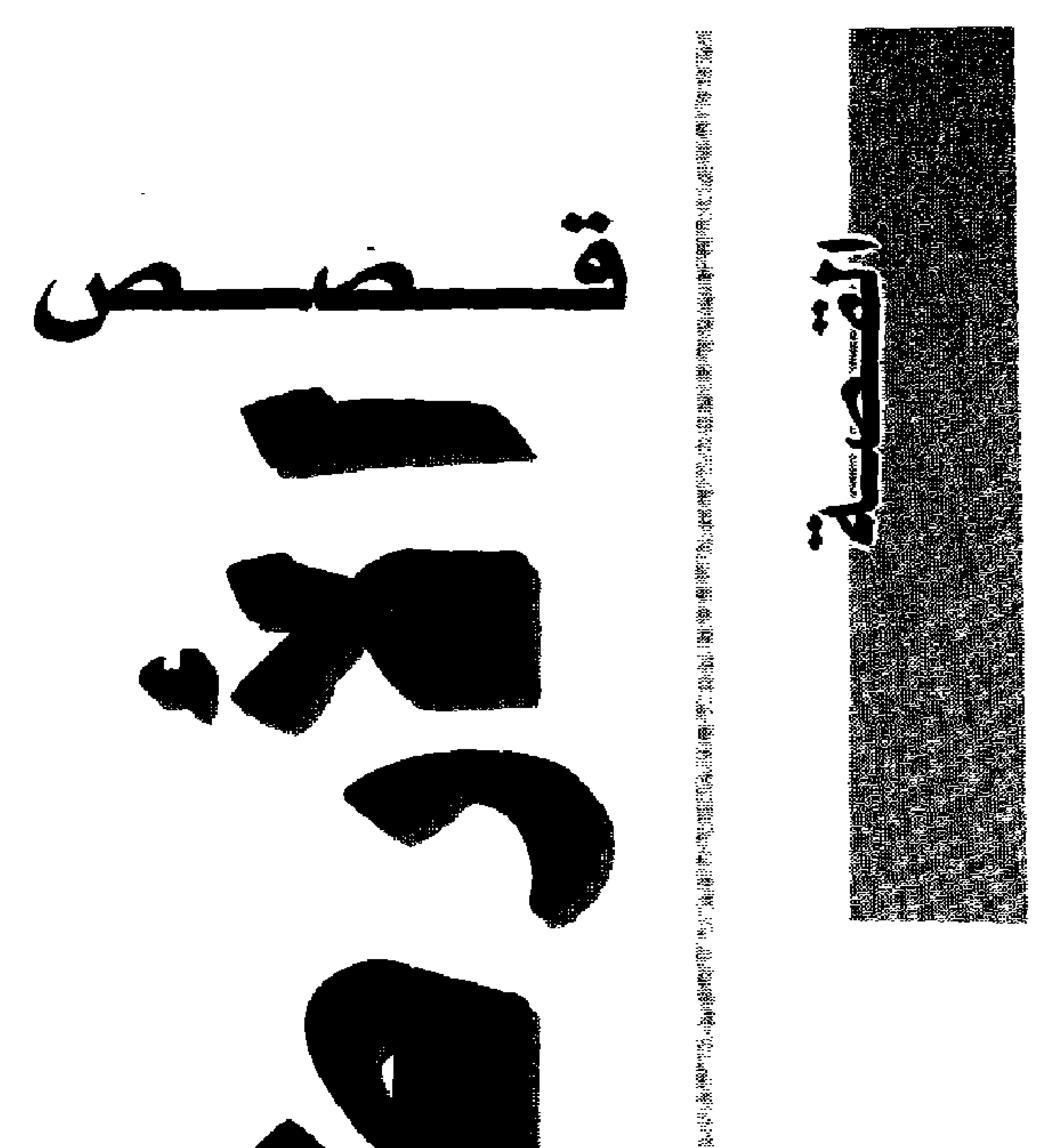
من الكون، وانتظارها أن ألحق بهـا وأشتعل بجوارها كما اشتعلت زهرتا الصبار الضئيلتان في المقبرة..

آه يامعلمي الحبيب.. ماذا بقي أن أقوله أو أسكت عنه بعد أن عرفت ما عرفته من زوجـتي عن نوبة البكاء والجنون والانتحار التي هاجمتني في الأيام الأخيرة؟ أأكرر عليك أنني نزلت من الحنطور بعد زيارة المدرسة وجبت في شوارع البلدة وحاراتها حتى وصلت إلى الشارع الضيق الصغير الذي احترقت زهرة عليه؟ أأقول إنني وجدت الجامع القديم والكنيسة ذات السور الحجري التي تشبه النافورة البيضاء المستديرة ولم أجد لا بيتنا ولا بيت زهرة؟ ومع ذلك جلست هناك على حجر أجرد وظللت ساعات أحدق في الأرض وأنتظر كأن زهرة ستخرج إلى الشارع مشتعلة بالنيران أو تتوهج فوق رأسي في السماء الصافية التي تسبح فيها الغمامات البيضاء على مهل كأجنحة الحمام؟..

كان المارة القليلون يتفرسون في وجهي ثم يعبرون صامتين أو محركين رؤوسهم أسفا. واقترب مني رجل يرتدي بدلة داكنة حائلة اللون وفي يده حقيبة سوداء، ظننته حلاق الصحة القديم وتبين أنه شخص آخر ككل من أراهم وقال: أي خدمة ياسيدنا البيه؟ اعتذرت له شاكرا وقلت إنني أستريح قليلا وأريح مفاصلي من التعب.. كان كل شيء قد تغير في الشارع والشوارع المجاورة ومع ذلك لم يتغير شيء. مازال الوحل والبرك الصغيرة والبؤس وأكوام القمامة والذباب كما هي، مازال الركود والجمود واليأس والتسليم يطوق كل شيء وكل حي.. وشعرت بالنوبة تتحرك في أغوار البئر القديم وحجارة ثقيلة تسقط فيها تباعا وتلطم أمواجه.. وتدافعت الأمواج ولكن البكاء امتنع.. وعصفت الأعاصير ولكن الصرخات اصطدمت بالسدود من كل نوع وحجم وشكل.. ونهضت ذاهلا زائغ العينين من مجلسي بعد وقت لا أستطيع تحديده.. وحضرت إلى البيت فكان ما كان وتفجر البركان..

هل كلمتك عن الورقة المطوية التي تركتها زهرة وسلمتها إلي أختي؟ ها هي ذي.. احتفظت بها مع بطاقتي وأوراقي الشخصية طوال ربع قرن أو يزيد. اقرأ بنفسك ما كتبته بخطها الذي يشبه النبش في التراب بأقدام الدجاج أو العصافير.. أبلغوها بالزواج من الترببي الذي كان يعرفه أبوها ورحب به طلبا للستر لأنه ميسور الرزق وسيكون زيتنا في دقيقنا.. واستنجدت زهرة بالعالم السابح مع الأفلاك فلم يعلم بشيء إلا بعد أن دفنت بقايا لحمها المتفحم هناك في المقبرة القديمة وربما بالقرب من شجيرة الصبار.. أقول المقبرة القديمة لأنني ذهبت أبحث عنها فقالوا إنها سويت بالأرض ونقلت العظام بأمر المجلس البلدي إلى المقبرة الجديدة وحلت محلها محطة بنزين ومجزر آلي وسوق كبير لبيع المواشي والأغنام.. هل تغير شيء يامعلمي العزيز؟... أنت سلمت بأن شيئا لن يتغير فصرت إلى ما صرت إليه.. وأنا سلمت بأن شيئا لم يتغير وصممت على الرجوع إلى المهجر واستئناف حياتي مع البحث في السماء.. نعم.. نعم.. لا تخش شيئا علي. تلميذك الولد «لا» تعلم أن يقول نعم.. أهله في التراب الذي انغرست فيه الجذور.. طبعا طبعا.. انصرف أنت الآن مطمئنا وطمئنهم علي.. وأرجوك أن توصيهم بفك قيودي فلا داعي الآن لهذه القيود..

قصص قصيرة جداً



ناظم مهنا

1- وفاء:

صرخ رجل في بطن الوادي السحيق وردد صرخته الصدى: إيلونة ... يا إيلـ ...ـونة.

كانت إيلونة المجنونة أجمل صبية من القدموس حتى «بنت جبيل» ... ولم تكن ملكة ولا أميرة بل من عامة الشعب، ولولا هذا لتوجتها الآلهة ولدونتها الأساطير.

مات والدها وإخوتها الثلاثة غرقاً في البحر.... وتأخر خطيبها في العودة من رحلة سابقة، فهامت على وجهها. وحين عاد خطيبها نذر حياته للبحث عنها لعلّه يعيدها إلى بيت الأمل الذي شيداه معاً في سنوات الحب.

أمضى ثلاث سنوات وما يزيد يبحث عنها وكان طيفاً يعبر من أمامه أحياناً، لكنه كان مدركاً أن ما يراه ليس إلا طيفاً... ثم أوحت له بصيرته أن ظهور الطيف دلالة على أنها ميتة، فعاد إلى بلدته يائساً، وإخلاصاً لإيلونة قرر ألا يتزوج مطلقاً.

2- الكلاب:

كلاب شرهة لا تعرف الشبع كانت ترابض على الطريق الصحراوي الذاهب إلى القرية. ومرت قافلة تنوء بثقل أحمالها.

كانت الحمير هزيلة وعطشى وخائفة، وما إن رأت الكلاب هذه الجماعة المتعبة حتى استبشرت بها وراحت تنبح وكأنها ترسل رسالة إلى جهة ما. توقفت القافلة في الطريق وتفكر الرجال: كيف سيتجازون هذه الطغمة الفالتة؟...

وخافوا أن يشهروا عليها أقواسهم وعصيهم فيجرحوا فيها الشر. وبينما هم واقفون تقدمت الكلاب ودخلت بين الحمير، وراحت تشم التراب، لاوية

أعناقها، ولم تهاجم أحدا، بل ظلت تسير مع القافلة بصمت حتى مشارف القرية!

3. الأخيار:

إلى أنطاكية المدينة الجارة عرجت ولي فيها أصحاب وخلان... في أنطاكية التقيت رهطا من الأخيار، يشكلون عصبة تعمل على تحسين أوضاع الناس ضد الحاكم والكهنة.

وبعد أن حاورتهم ... أعجبني إصرارهم وتفانيهم، ثم ذهبت إلى بيت أستاذي القديم شيخ السفسطائيين وربما آخرهم - فيليبو - كان يعيش في عزلة اختيارية في تلك المدينة ... تحدثنا في أمور شتى، وأذكر مجادلتنا الطويلة حول الأبيض، هل هو لون؟

وحين ذكرت له أنني التقيت أعضاء تلك الجماعة، سخر منهم وقال بتهكم: مساكين!... لقد وضعوا على عاتقهم توعية الناس وهم لشدة سذاجتهم لا يعرفون أن الناس أشد منهم صلابة ووعيا ومراوغة.

4. الهرب:

في الوقت الذي هربت فيه أوروبا مع قرصان يرتدي قناع ثور، كان الناس يحتفلون بعيد أول الربيع، وهو طقس سنوي تشارك فيه عدة قرى، ويجري فوق مرج واسع، ترتدي الصبايا في هذا الاحتفال أجمل ما عندهن ويتم فيه التعارف والتزاوج، ولا يخلو من بعض التصابي، وعلى أنغام موسيقى تشارك فيها الأجساد والطبيعة والأدوات من طبل وزمر... تتصاعد حتى يصل كل كائن إلى الذروة في الهياج... وهكذا يتم التعبير عن الربيع ومعاني الخصب وانبثاق الفتى المقتول تموز في أزهار شقائق النعمان، وهي الشاهد الأكثر وضوحا على هذا العيد وحتى اليوم الرابع والأخير من هذا الكرنفال كانت أوروبا موجودة بين قريناتها، رقصت وشبكت يديها بأيدي شبان القرى وغازلها «نورس الجبل» وهو لقب لشاب يشبه قطاع الطرق وربما هو واحد منهم، جعلته الحادثة فيما بعد يبدو وكأنه أهين أو سخرت منه تلك الغادرة.

كانت أوروبا لعوبا وفاتنة، ورغم أن الأعين عليها دائما، لكن كيف غافلت الناس وانسلت عبر حقل الزيتون لتهرول في الوادي حتى تصل الشاطئ حيث ينتظرها اللص الذي شاهده بعض الرعاة من بعيد... وشاهدوها وهي تقفز فوق ظهره ثم - يمضي بها مثل ثور في عمق المياه ... وأكد راع آخر كان على التلة أنه رأى في الأفق البحري سفينة تنتظر.

وهذا التأكيد الأخير ينقض الادعاء الزاعم بأن العملية تمت بإشراف إلهي... وهذا ما أراد أن ينشره بين الناس والد أوروبا الحانق على ابنته.

5. الكتاب:

بعد استكمال المكتبة العملاقة في نينوى بأمر من آشور بانيبال «وجعلها تحتوي آلافا من الألواح، عين عليها قيما ممن يحبون الكلمة ويعنون بها... وراح هذا بدوره يجمع لها الكتب ويتقصى الأخبار ... كما أنشأ لها مجمعا كبيرا من الموظفين جلهم من الكتاب المهرة... يأتمرون بإمرة هذا الرجل الذي دعي بـ أبي المكتبة». كان يرسلهم إلى المدن القديمة لنقل الكتب والنصوص من أجل حفظها في المكتبة التي أراد آشور أن يجعلها تحتوي كل كتب العالم...

وصارت المكتبة العجيبة وجها آخر من

قوة آشور وبنيانا برجيا في قلب نينوى العتيدة.

مرّ إلى المدينة غرباء يعملون في التجارة وكان بينهم رجل فيه سوسة المعرفة، زار المكتبة وتحدث إلى القائم عليها عن كتاب مفقود يدعى «كتاب الأزمان» قال: إنه كتاب لا ينتهي، كل رقيم فيه هو بداية جديدة لها مسار. وكل جهة حدث، وبالرغم من أنه كتاب نثري في ظاهره إذا ما قرئ في الصيف، فهو أيضا كتاب شعر إذا ما قرئ في الشتاء.

حيث تنتظم كلماته في أبيات مشطورة!... تحدث عنه الأسلاف وتناقلت أخباره الأجيال .... وقال أيضا: صدقني يا أخي إنني أطارد هذا الكتاب في كل المدن والمكتبات، ولم أعثر له على أثر، حتى بت أقرأه في نومي وفي يقظتي ... وكلما شرعت لأدونه - يتحطم وتصبح الكلمات ذرات من رمل ترى ولا تلمس!

وقال أيضا في غمرة تأثره: إن هذه المكتبة التي أمامي على أهميتها لا تساوي جملة في ذاك الكتاب.

تفكر صاحب المكتبة في هذا الكتاب اللغز وظل عدة أيام يهدس فيه وتبين له بعد تأمل أن الرجل صادق فيما ادعى، وأن هذا الكتاب «كتاب الأزمان» هو الزمن نفسه، لكنه بعملية معقدة، وغامضة ووهمية يتصلب ويتبدد... وأن التبدلات في مضمونه، تتبدل وتتعدد حسب أهواء الشخص وميوله!

6- مطارحات الأحمق:

... أنا أصلان رجل قليل الحظ زوجني أبي امرأة تدعى «تامار» هجرها زوجها السابق وغادر البلد، كانت جميلة وغبية وكثيرة الحركة، كل شيء فيها يضج ولو أجاد جسدها الغناء لغنى معبرا عن هيجانها وتوقها النهم للشهوة والتحرش وكان صوتها طبقات من الإثارة والدفء الحار، حتى إنها عندما كانت تبكي كانت تبدو مثيرة ... فكيف إذا ضحكت وبدت أسنانها التي تشبه أسنان الربة عشتاروت؟!

كل الرجال كانوا يحبونها ويخافونها في آن ... عشت معها بعض الأيام الجميلة ثم انقلب كل شيء إلى جحيم، حين صار أبي أعمى وكان علي أن أصير حزينا ومرافقا له، أجلس بجانبه وأحدثه عن الدنيا وما يجري من حوله وكان يقول لي: أنت عيناي اللتين أرى بهما.

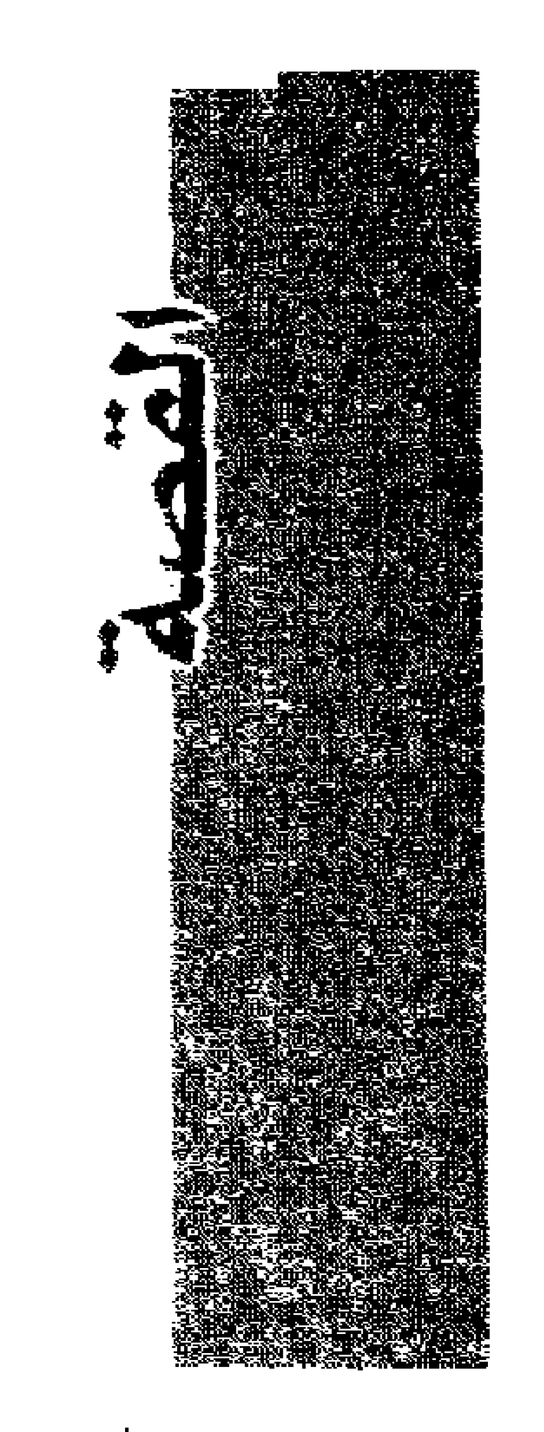
ولما كان هذا النوع من النساء لا يرى في الرجال سوى الاتصال ... صارت المرأة مجنونة كثيرة الغضب توجه الشتائم لي ولأبي، ولا يحلو لها هذا إلا أمام الناس ... وبكى أبي مرة وقال في نوبة حزن: لا تحزن يا ولدي إنه عرق فاجر

كان كثيرا ما يجعلني أراقب عينيه بعد أن يحدق طويلا بالشمس أملا منه أن تقشع الغشاوة التي حلت على عينيه.

صرت أكره تامار، وقلت لأبي: لقد زوجتني امرأة بليت، بها كما ابتليت أنت بالعمى، لقد جعلتني العاهرة بلا أصدقاء، يا أبي ... وكل أصدقائي صاروا عشاقا لها.

وقال أبي: هكذا كانت أمها أيضا لقد جعلت والدها يهج بالبراري بعد أن صار هزأة وصار بيته مرتعا للفجار والزناة ... وكان الغضب يتآكلني وخيّل لي أنني أيضا صرت هزأة.

صممت أن أذهب وأقتلها في هذه الظهيرة ... اتجهت إلى البيت وقد تلبسني جنون القتل، اقتحمت الباب دون عناء ... هناك وجدتها مقتولة غارقة بدمها.



قصص قصيرة جدا

عمار الجنيدي
الأردن

١ - الحزام الأسود..

اضطرب الأولاد وعلا زعيقهم بهلع وخوف، وتقافزوا كل من مكانه عندما دقت الساعة معلنة الثانية بعد الظهر، فهذا موعد رجوع الأب إلى البيت، وبلحظات قصيرة كان الضجيج موؤودا، والهدوء المفرط هو أحد سكان البيت، فأمسك كل واحد منهم بكتاب - أيّ كتاب وقعت عليه اليد - وانكبوا على القراءة والمذاكرة، حتى ذلك الصغير الذي لم يدخل المدرسة بعد..

كانت الأعين تتجه نحو الباب. تسرق

الخـوف باضطراب ودقـات قلوبهم تتلاحق بسـرعـة كلّمـا اختلسـوا النظر نحو الباب..

وعندمـا دخل جابر إلى البيت لم ينتبه اليـه أحد، فـالأولاد غـارقون فـي مذاكـرة جـدّية ـ هـكذا اتضـح لـه ـ وخـطـا ثلاث خطوات إلى الداخل وهو يتـأبط جـريدة قديمة فـهو مغرم بقراءة الأخبار القديمة. ظل يخطو ويداه متشابكتان خلف ظهره، إلى أن وقف أمـام أطفـاله مـبـاشـرة الاّ أن أحدا منهم لم يجرؤ على رفع رأسه..

وضـع الجـريدة على الفـراش وراح يذرع الغـرفـة جيـئـة وذهوبا، يتـحـدث بصوت خفيض

خشية أن يسمعه أحد..

قدّمت أم حسان لزوجها القهوة:

ـ تفضل القهوة..

تناول جـابر القـهـوة دون أن ينبس ولو بشكرا، ثـم ألقى ببصـره نحـو أبنائه الثلاثة. استـرعاه منظر الصـغيـر الذي كان يمسك بكتاب الرياضيات بالمقلوب، ففـغـر بصـوت خـشن كله قسـاوه: مـاذا تقرأ يا ولد؟ أنت لا تعـرف القـراءة، فـهل تريد أن تقنعني بأنك...

ولم يتّم عـبـارته إذ انفـجـر الطفل بالبكاء وصـار يتلعثم بكلمات طفولية، مما أثار حنق جـابر، فقـام إليـه وأمسكه من قميصـه بغضب، ولوّح به عـاليا ثم أنزله الأرض بقسـوة، وصـرخ بالطفل: لماذا تبكي يا ولد؟...

لكن الطفل ازداد بكاؤه ونحيبه فمـا كـان من جـابر الاّ أن خلـع حـزامـه العـريض وانهـال على طفله الصـغـيـر الذي لم يتجاوز الخامسة بأيام ـ ضـربا مبرما كيفما اتفق، حتى سقط الطفل مغشيا عليه...

تدخلت الأم فلم يكن نصـيبـهـا بأقل من نصـيب ابنهـا؛ سـواء بالرفس أو بجملة الكلمات القميئة التي يمطرها عليه أصحابه دائما..

في تلك اللحظة كان الولدان قد قفزا من مكانيهما وهربا خارج البيت قبل أن يصلهما ذلك الحزام الأسود اللعين.

2 ـ الفاشل....

لم يخف الطبيب عاطف، الفاشل في اجتياز امتحان البورد للمرة الثالثة، دهشته عندما استدعاه الممرض المناوب لرؤية منظر ـ سليمان، المريض الراقد على السـرير رقم (١٥) والغـائب عن الوعي منذ ما يزيد عن الأسبوعين. فبعد ان عجز الطبيب عاطف عن تشخيص المرض وتقديم أي رأي طبي بخصوص هذه الحالة؛ انتحى بزيد ـ شقيق سليمان ـ جانبا، وقال له: ان هذه الحالة غريبة ونادرة، وقد عجز الطب عن تقديم أي تفسـيـر حول هذه الحالة، لأن الدماغ مـصـاب بالتـهـاب، ومـا عليكم الا الانتظار..

وهكذا فقد علقّ عجزه عن تشخيص المرض على مشجب الطب.

وعندمـا رأى سليـمـان يتـحـدث مع المرضى والممرضين الذين تجمعوا حول السرير، يستمعون بفرح واهتمام، بدا أصـغـر من النملة في أعين الجـمـيع لأنه

أكّد البارحة بأن سليمان انما يقضي ساعاته الأخيرة..

نظر مليّا إلى وجه سليمان الطافح بالارهاق، ثم غادر المكان متجها إلى عيادته، وهو يداري وجهه عن نظرات المرضى، وفي رأسه تعربد أشباح الفشل..

3 ـ نصيحة...

هيه أنت: يا الرجل الأشقر، قصير القامة، ذا العينين الزرقاوين.. ما أجمل إطار نظارتك.. تنهض من فراشك.. تتجه نحو الحمام.. تغتسل.. ذقنك ليست بحاجة إلى حلاقة.. ضع ابريق الشاي على النار.. جهّز فطورك اليومي المتواضع: جبنة وزيتون وزعتر.. تهم بالخروج إلى العمل، لكنني أنصحك بالبقاء وعدم الذهاب إلى العمل. لست زرقاء اليمامة، لكنني لا أحس بالطمأنينة عليك هذا اليوم بالذات، ربما كانت أناقتك وهدوؤك المفتعل يوحيان بالكثير من الخوف عليك. إنها مجرد رؤيا، وأصر على نصيحتي ايّاك بأن لا تذهب إلى العمل. اليوم فقط.. أرجوك.. لا تستمع إلى النصيحة.. تقفل الباب بالمفتاح.. تستنشق هواء ملء رئتيك.. تنتظر باص المؤسسة... تتأفف.. تأخر الباص عن موعده ربع ساعة.. تقرر أن تستأجر سيارة.. تقطع الشارع. لكن انتبه.. أنت: يا الرجل الأشقر.. حاذر.. السيارة قادمة تجاهك..

انتبه.. السيارة.. انتب.. آآآ.

لا حول ولا قوة إلاّ بالله..

4 ـ صباح الخير أيتها الجاره...

ألحت عليه رغبة في النوم بعد أن أيقظته جلبة خفيفة عند الجيران، فقد اعتاد أن توقظه مثل هذه الجلبة من أهنأ ساعات نومه..

أخذ الهواء البارد يتسلل ببطء حذر، وبدأت شقشقات الفجر تضفي على الكون بهاء قرمزي الوهم..

لا يفصل بيته عن بيت جيرانه سوى زقاق صغير، لهذا فإن أية حركة تحدث في الجانب الآخر من الزقاق، لابد أن تصل إلى مسمعه.

نهض من فراشه. تطلّع من النافذة فرأى جارته الحسناء وهي تودّع شابا خرج للتو من عندها قبل أن يفضحه ضوء النهار...

باغتته وهو يتلصّص عليها، ثم قالت له بكثير من الثقة:

- صباح الخير يا عماد..

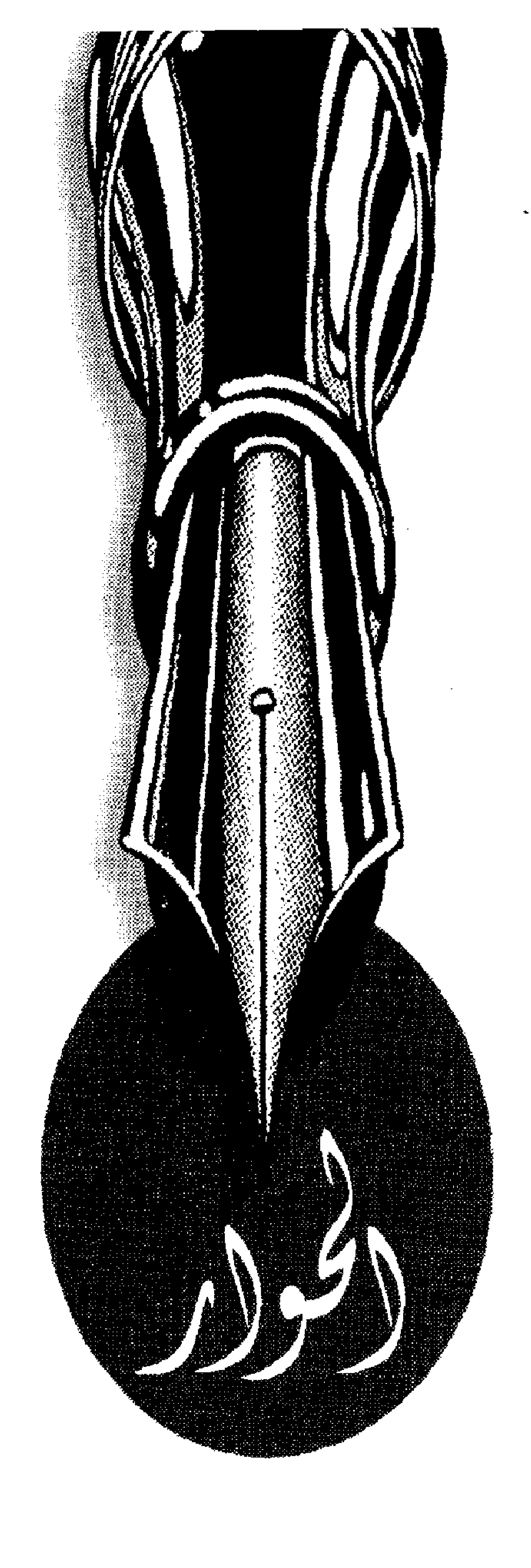
ابتسم بهدوء فاضح.. نظر إلى فستان النوم الذي يستر عريّها الغجري وقال:

- صباح الخير.. أيتها الجاره...

أمعنت بحلقه وهو يتثائب، وتساءلت عيناها بلهجة غير بريئة:

- متى تدرك يا عماد أن الوضع يتطلب أكثر من مجرد صباح الخير؟..

ألحت عليه رغبة في النوم، فأغلق النافذة وتناول حبتي (فاليوم) وارتمى على الفراش.



■ مع الدكتور: جابر عصفور

خيري السيد إبراهيم



رئيس المجلس الأعلى للثقافة
الناقد: د. جابر عصفور

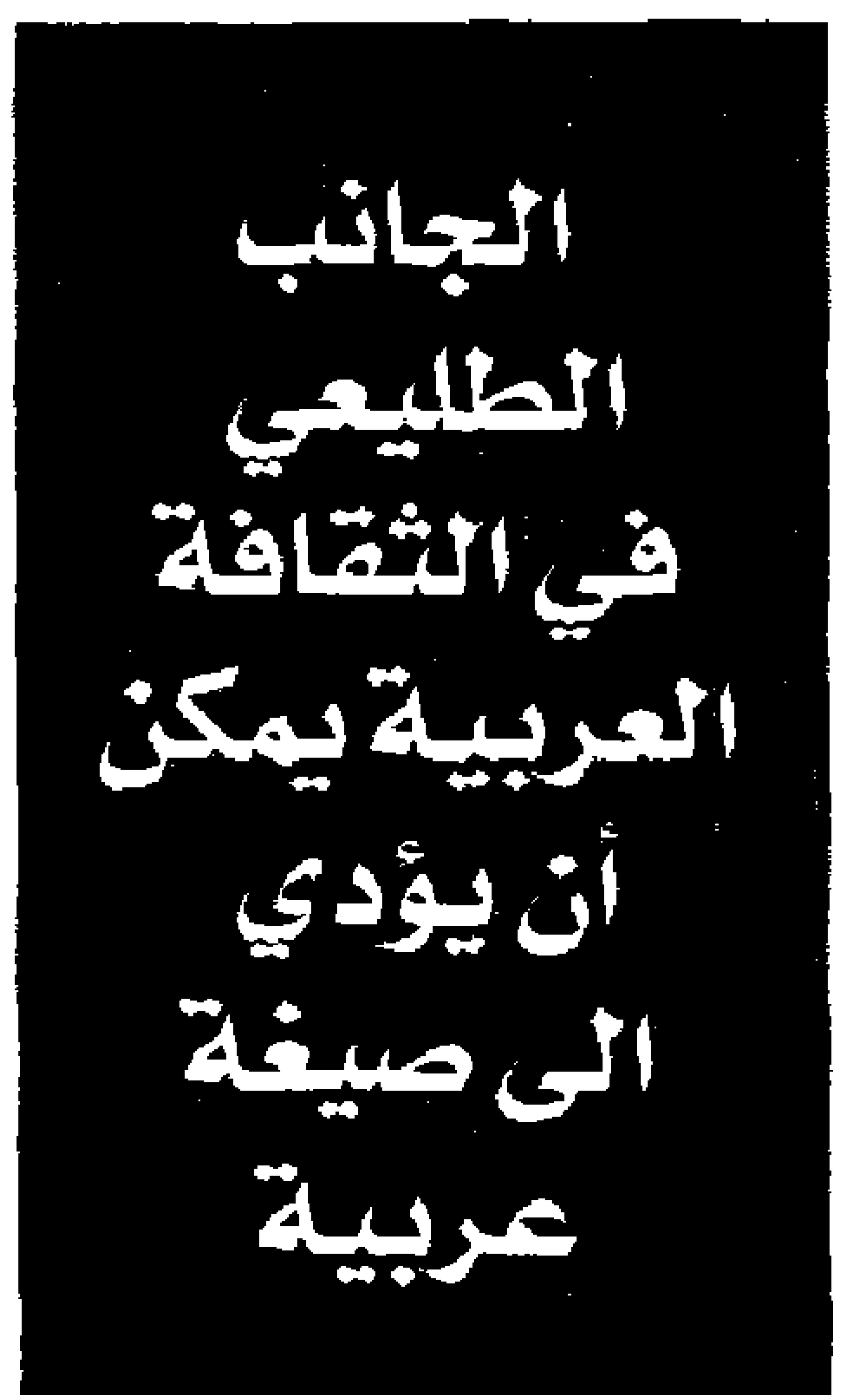
التحدث عن ظاهرة ندرة النقد التطبيقي جائز لكن بصفتها ظاهرة وليس اتهاما

حوار: خيري السيد إبراهيم

الأستاذ الدكتور جابر عصفور.. أستاذ الأدب العربي بجامعة القاهرة ورئيس تحرير مجلة (فصول) النقدية المتخصصة. والأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة. رجل له حضوره ليس بصفته الوظيفية والأكاديمية إنما لثقله العلمي والنقدي والفكري. هو ولا جدال وثيق الصلة بالثقافة في مصر والعمل الثقافي. وبالتالي قريب من صنع القرار الثقافي في مصر.. له أعمال متنوعة وحضور متميز في الأوساط العلمية والثقافية. وكذا كتب فوق رفوف المكتبة العربية.. منها: «مفهوم الشعر» (النقد الأدبي).. الخ هو أحد المهتمين بنظرية نقدية بعينها.. لذا آثرنا أن نطرق معه رؤية نقاشية فكان هذا الحوار الذي دفع الى مزيد من التأمل.. يغري بالكثير.. فانظر ماذا قال..

● من فضلك ، هل توضح لنا العلاقة بين النقد الغربي والنقد العربي. هل وصلت الى صيغة تمكن النقد العربي من تجاوز أزمته التي هي أزمة هوية أساسا؟

- أنا أتصور أن أزمة الهوية مازالت قائمة في الحياة العربية كلها منذ وقت مدافع نابليون في القاهرة.. فنحن مازلنا نحيا ثقافيا وفكريا بين طرفي ثنائية متضادة هي التراث العربي بماضيه من ناحية والغرب الأوروبي ثم الأمريكي ثم الشرقي من ناحية أخرى!.. وهذه الثنائية لم تنحل بعد، ولكن يبدو أن هناك بعض الاستثناء، ففي الابداع الأدبي حدث نوع من التجاوز لهذه الثنائية، بمعنى أن مبدعين استطاعوا أن يتجاوزوا الثنائية، وان يصلوا لإبداع يأخذ أفضل ما في التراث وأفضل ما في الغرب، ويصور الواقع على نحو أصيل وليس حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل في الآداب بمصادفة في هذا المجال فهو شأنه شأن غيره من المبدعين تجاوزوا هذه الثنائية على نحو جدلي، وصلوا من خلاله لمركب ابداعي ثالث يقضي من طرفي الثنائية، وفي اعتقادي أن ذلك حدث أيضا في النقد الأدبي وفي العلوم الانسانية، ولكن الغالب على الثقافة العربية حتى الآن هو أنها تعاني من انفصام الهوية. وأن الذين استطاعوا تأسيس جانب إبداعي بعيدا عن ذلك هم الذين نسميهم أصحاب الجانب الطليعي من الثقافة العربية على المستوى الابداعي والتقدم معا.



الطليعي في الثقافة العربية..

● هل هذا الجانب الطليعي في الثقافة العربية يمكن أن يؤدي الى صيغة عربية في ظل المناهج التي ترد الينا من الخارج؟

- من المؤكد ذلك، لأن الجانب الطليعي أشبه برأس الحربة فهو يتقدم الطريق ويتابعه الآخرون في نفس المجال.

● لكن النقاد متهمون بندرة النقد التطبيقي وانشغالهم بقضايا التنظير وسيادة الذات على الموضوعية في النتاج القومي.. ما قولك؟

- من الممكن التحدث عن الظاهرة. ولكن ليس بوصفها اتهاما وإنما كظاهرة لها ما يبررها، ومن الملاحظ أن النقد الأدبي في السنوات الأخيرة اتجه الى التنظير وأنا أتصور أن هذا مهم. لأن النقد الأدبي - شأنه شأن جوانب معرفية - تغير تغييرا جذريا في أسسه وتوجهاته الأساسية، فلابد أن يتوقف النقاد مع أنفسهم لكي يتأملوا المجال المعرفي الذي يبدعون فيه تأملا نظريا.. وأنا أتصور أن لدى النقاد اهتماما بالجوانب التنظيرية وهم يريدون إعادة تأسيس الأبعاد المعرفية للنقد، وتوظيف جوانب المنهجية التي يمكن أن تحملهم نحو الآفاق الأوسع وعلى مستوى التطبيق..

وهذا لا يعني أن النقد التطبيقي غير موجود. فهو موجود، ولكن الذي حدث أن التطبيق النقدي كله في الحقيقة قد تغير واختلف..

الابداع والنقد

● بمناسبة الابداع وأنت ناقد ومهتم بالتراث لك ثقلك العلمي في النقد نظريا وتطبيقيا.. أسألك سؤالا بسيطا عنه.. إذا نظرنا الى الشعر في القرن الثاني عشر للهجرة فبسهولة شديدة أستطيع أن أقول ان أبا نواس غير أبي العتاهية.. غير الشاعر.. الخ.. ما تعليقك؟

- إذا نظرنا الى التراث بمعناه العام، وهو كل ما ورثناه من الماضي، فإن هذا الكيان التاريخي يتحول الى كيان شديد التجانس تتصارع لغاته على نحو طبيعي أو صياغة لرؤى عالم مختلف من مجموعة اجتماعية الى مجموعة اجتماعية أخرى في العصر الواحد أو العصور المتعاقبة.

إذن فالتراث كيان تاريخي لا يمكن أن يوصف بالتجانس، ومن الخطأ، والأمر كذلك أن تتحدث عن التراث، كما لو كان كتلة صماء أو كرة مصمته، بل الأمر في حقيقته أقرب الى أن هناك تراثات وليس هناك تراث واحد.

والغرابة في الكلام الذي يقال عن التراث أنه وبشيء من التأمل يمكن أن يقال عن الطرف الآخر من العلاقة. وهو الواقع الذي ينتمي إليه الشاعر المعاصر سواء كان هذا الواقع هو الآن أو إذا كان الواقع بمعناه المجرد الذي كان في الخمسينات أو الستينات. الواقع الذي ينتمي إليه الشارع المعاصر هو بدوره كيان تاريخي وبدوره غير متجانس.

الشاعر والتراث

● على ضوء ما فات.. هل يمكن التمييز بين أدوات معرفية تحدد بها مجموع المعاني التي ينتجها الشاعر المعاصر في علاقته بالتراث؟!

- اننا يمكن أن نكتشف أداة معرفية للمعاني الناتجة من علاقة الشاعر بالتراث باكتشاف علاقات دلالية بمعنى؟ بمعنى معرفي أو (ابستمولوجي) ولا مساحة في الاصطلاح على أي الأحوال فما أريده الآن هو أن أوصل فكرتي واضحة لا أكثر ولا أقل! هناك ما يبدو في الذهن علاقة المحاورة التي تحدد المعاني الناتجة عن تلك العلاقة التي يوجد فيها الطرفان معا في السياق الشعري أو في النص الذي تقرأه. هذه العلاقة يمكن أن تميز فيها بين محاورة تقوم على التشابه بين الطرفين المتحاورين، ومحاورة تقوم على التضاد بينهما. هذا الكلام يحتاج الى أمثلة.. لو أشرت مثلا الى قصيدة (حديث مع أبي موسى الأشعري لأمل دنقل) سأجد القصيدة تتكون من قطبين متوازيين يسقطان حضورهما على كل الأصدقاء. فهناك مقطع يتحدث عن الأشعري الشخصية القديمة بموقفه التاريخي المعروف من مسألة التحكيم من حيث هو شاهد وقاض. وهناك مقطع ثان مباشر يتحدث عن شاهد معاصر شهد سيارة تقتل سائرا في الطريق. هنا المحاوربين الطرفين الحاضرين هو التشابه. فما قام به (الأشعري) قديما يشبه ما يقوم به

البطل المعاصر الذي تتحدث عنه القصيدة. والأمثلة على هذه المحاور التشبيهية أمثلة متعددة جدا، بل يبدو أنها تغلب على الشعر. ومن هنا تسعفنا الذاكرة بأمثلة كثيرة، لكن هناك علاقة المجاورة والمثابرة التي ينهض منها كل طرف نقيضا للطرف الآخر. ولابد من الإشارة الى (السياب) لنتذكر مثلا وعيون المها بين الرصافة والجسر، ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر، الشطر الأول من البيت تراثي والشطر الثاني ليس تراثيا وانما واقعي. لكن الصلة بين الشطر الأول والثاني هي صلة النقيض لنقيضه فالشطر الثاني يشير الى الرصاص بدل عيون المها القديمة التي سلبت الهوى من حيث تدري أو لا تدري.

وإذا تجاوزنا الإشارة الى السياب لصلاح عبدالصبور مثلا: (الحب، يا صديقي قد كان، في سالف الزمان، يخضع للترتيب والحسبان.. نظرة فابتسامة فسلام فكلام. فموعد فلقاء. اليوم يا عجائب الزمان. قد يلتقي في الحب عاشقان من قبل ان يلتقيا ببيت أحمد شوقي نظرة فابتسامة فكلام فموعد فلقاء.. نظرة الى الحب أشبه بالأدوار السبعة: النظرة ثم الابتسامة ثم السلام ثم الكلام ثم الموعد ثم اللقاء.

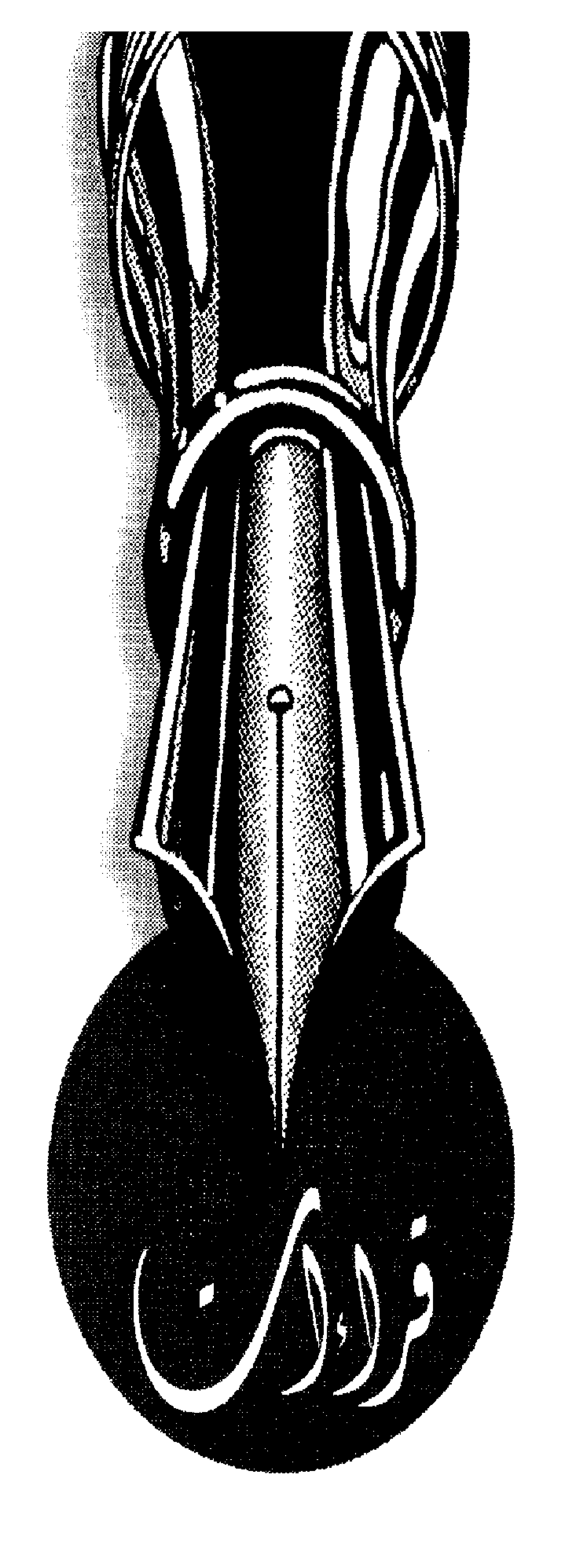
وأحمد شوقي يقول في البيت الثاني الذي لم يشر إليه صلاح عبدالصبور.. «ففراق» حتى تكتمل السباعية، وتكتمل الدورة. دورة الحياة والموت أو تصل الى الدور السابع، حيث السنوات التي نفترق فيها الافتراق النهائي، هذا الحب الذي نصعده درجة درجة نقيضه الحي في هذا الزمان.. الحب في هذا الزمان يتم اللقاء فيه دون كل هذه المراحل السابقة.. هنا العلاقة بين الطرفين أشبه بعلاقة عيون المها بين الرصافة والجسر، ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر.

هي علاقة مجاورة بين طرفين.. تقوم على التضاد.

البنيوية

● البنيوية وأنت أحد المدافعين عنها تمثل أحد المناهج التي جاءتنا من الغرب، ويتهمها البعض بأنها منهج هدام وبعض آخر يقول أنها مغرضة.. وأنت تدافع عنها.. لماذا؟

- أريد أن يلاحظ أن كثيرا مما اتهمت به البنيوية من الممكن أن يسقط وذلك لسبب بسيط، وهو أن بعض المهاجمين يتحدثون عن شيء لا يعرفونه. وابتداء فهناك بنيويتان على الأقل. بنيوية شكلية تقوم على نموذج علم اللغة على نحو ما حدده النقاد بالغرب. وهي تؤمن بأن العمل الأدبي بنية مستقلة منغلقة على نفسها! وان الدارس لهذه البنية ينبغي أن يبحث عن قوانينها ليكتشف النسق أو النظام الداخلي فيها. أما البنيوية الثانية فهي نقيض الأولى، وهي البنيوية التوليدية.. كما أترجمها (التكوينية) كما يترجمها المغاربة.. وهذه البنيوية ترى أن العمل الأدبي تبنيه حقيقة، وفي حين أن البنية الشكلية تتعالى بالعمل الإبداعي وتتباعد به عن مجرى التاريخ. فإن البنيوية التوليدية تهبط بالعمل الأدبي الى الأرض والواقع وتصله بحركة التاريخ.. وهناك بنيويات أخرى كثيرة.


قراءات

نص الصحراء في الرواية العربية من التهويمات إلى الفضاء الرحب

خليل صويلح

● «الصحراء هي البيئة، والبيئة ليست مجرد مكان، إنها عقل وسلوك»

عبدالرحمن منيف: مدن الملح

● «الرمال ساكنة تشدني إليها لتفتيش غموضها، وحتى أصبح قريبة منها ومن كتب الجغرافية والتاريخ وبيوت الشعر والإبل، والقمر الواسع والنجوم القريبة والواحات والسراب والظمأ وحب الهيل».

حنان الشيخ: مسك الغزال

● «صحراء ... عقد من رمال والقوافل خيطه»

أدونيس

يحتل نص الصحراء حيزا واسعا في السرد الروائي العربي الجديد ضمن اتجاه روائي، يرى في الصحراء موضوعا روائيا مثيرا كفضاء بكر للتخييل، إلى الاستفادة من جغرافية الصحراء الممتدة كمعادل لبنية روائية مفتوحة على احتمالات لا تحصى.

لكن الرواية العربية وهي تلتفت إلى هذا الموضوع، تستقطب أكثر من اتجاه، أبرزهما العودة إلى مناخ أصيل في التاريخ العربي كمركز حضاري، انبثقت منه حيوات لاحقة واتجاه ثان وجد فيه ضالته في تقديم حالة من الدهشة لعين الآخر بما تحمله الصحراء من غرابة وطقوس وأسرار.

وبين الرأي الأول الذي يرى في هذا المحور كاطار شاعري هلامي يمكن استنباط كثير من الأشكال الفنية والأدبية منه (المستشرق السلوفاكي لاديسلاف دورزريك) وبين من يرى ويحذر من نمو اتجاهات روائية تتناول الصحراء والجنس والدين والطبيعة والمرأة وعينهم على الغرب (فيصل دراج) نستعرض في هذه الدراسة نماذج روائية كانت الصحراء موضوعا أساسيا لأعمالهم، اعتمادا على دراسة جديدة وهامة أنجزها الدكتور صلاح صالح بعنوان (الرواية العربية والصحراء) إلى مرجعيات أخرى تصب

في الاتجاه ذاته.

صحراء المهد وصحراء الحلم

يتساءل الروائي الليبي إبراهيم الكوني الذي أنجز مجموعة من الروايات النافرة عن الصحراء بوصفها فردوسا مفقودا وعالما سحريا، يطيح بالواقع نحو واقع آخر لا مرئي: «كيف يستنكر علي الفرار إلى الصحراء؟ ألا نستطيع أن نرى أن الصحراء هنا ليست صحراء أيضا، ولكنها ذلك الرديف الأليغوري الذي اختلقه كل مبدع لم يمتلكه كوطن؟ ألم يكن تحويل الحياة إلى هيكل من الرموز والاستعارات والإيماءات هو هدف الابداع عموما؟ ألن تكون الصحراء بهذا المعيار فردوسا مفقودا؟ ألن تكون الصحراء هنا رديفا للعدم في عالم لا وجود فيه إلا للعدم؟ أو ليس العدم في نهاية المطاف هو رديف الحرية الحقيقي؟ ألن تصير صحرائي بهذا المقياس أرضا منذورة لميعاد مجهول؟ أليس حريا بمبدع قطع الصلة بالعالم الوحشي أن يلجأ إلى جنات الخلاء ويعتكف لخلق صحراء حتى لو لم تكن له الصحراء يوما وطن المهد؟».

ومن المدهش أن إبراهيم الكوني في «نزيف الحجر» و «التبر» وسواهما، قد اخترق بالحلم الفضاء الصحراوي بطقوسه ونباتاته وطيوره ورماله مشكلا نواميس جديدة للمكان والزمان، فيما هو يعيش منذ ربع قرن على تخوم الألب السويسري، وكأن فقدان المكان الواقعي المأسور بالحنين يستدعي الضد أو يفي بوعد خفي لحلم مؤجل، كما فعل غابرييل غارسيا ماركيز، حين أعاد خلق «ماكوندو» متخيلة وهرمان هيسه في تجواله الروحي في مدن الشرق الهندوسي.

إن هذا الفرار من الدنيوي إلى الروحي، من العالم الواقعي إلى العالم المؤسطر هو بحث لجوج خارج المرئيات عن عالم منذور للحرية والتأمل والأبدية و «نفي المرئي في اللامرئي، إعدام الواقع بوسيلة الحلم، إلغاء المكان الوجودي البارد في مملكة أسطورية بلا شطآن ولا حدود».

من فضاءات الشعر إلى فضاء الرواية

الصحراء قبل أن تكون فضاء روائيا، كانت فضاء شعريا، ففيها تفتحت بذرة الشعر الجاهلي الذي كان «ديوان العرب» وها هي بعد قرون، حين أطاحت الرواية بالشعر وأخذت حيزها الإبداعي في الوجدان العربي بوصفها (ديوان العرب الجديد)، تتخذ مسارب جديدة في تكونها، مسارب تنبثق من الصحراء كمكان للتخييل الروائي العربي، بعد أن وجد الروائي العربي ضالته ومقاصده في تلك الرحابة القصوى، ملغيا تاريخها الأوروبي بوصفها منجزا مدينيا وتجليا للمجتمع الصناعي.

ويرى الباحث صلاح صالح أن عامل الوفرة الروائية بالإضافة إلى أسئلة جوهرية أخرى تطرحها رواية الصحراء، جعله يلجأ إلى هذا الموضوع فيما يتعلق بتبيان الكيفيات والوسائل التقنية التي اعتمدتها هذه الروايات في التعامل مع الصحراء باعتبارها مكانا مستعصيا على مطلقية الضبط والتأطير، إلى كونها مكانا متحولا «متحركا» على المستويين الواقعي والايهامي التخييلي، إلى مدى الاستفادة من جماليات الصحراء وقدرتها على استثمار هذه الجماليات في بناء العمارة العامة للرواية، وكشف ما حاولت الرواية العربية رؤيته أو استيحاءه من قضايا فكرية واجتماعية وسياسية ذات صلة

قوية بالصحراء وتبيان ما يمكن أن يؤدي إليه التعامل التقني مع الأمكنة مترامية الأطراف والأمكنة غير المستقرة، من قيم جمالية إضافية في إطار البناء العام للرواية وفي إطار العلاقة بين المكان والزمان والشخصيات وسيرورة الأحداث والفضاء الروائي الرحب والحركي والجمالي والجغرافي المتجذر في الوجدان.

إن الصحراء تحمل قيما متضادة فهي من جهة رمز للفقر والقحط والرهبة والتيه والسراب والمخادعة والايهام والتخلف وموت الزمان، ومن جهة ثانية هي رمز للاتساع والرحابة الأبدية والتأمل والأسرار وقابلية التحول والسحر الجمالي.

كل هذه العناصر، تمنح الروائي عالما واسعا لطيف في تشكلاته ودلالاته التخييلية والتأريخية والبلاغية، إلى الأسطورة وأشكال القص الأولى والوقائع التاريخية الكبرى.

الصحراء الروائية

لا يمكننا استعراض كل النصوص الروائية الصحراوية، ولكن ملاحظة أغلب موضوعات هذه النصوص، تشير إلى تفاوت واضح في الاستفادة من المناخات الصحراوية وخصوصيتها باختلاف الجغرافية الصحراوية الممتدة من بادية الشام والعراق إلى شبه الجزيرة العربية وصحراء سينا وحتى الصحراء الأفريقية الكبرى، وعلى هذا الأساس قد تكون الصحراء مجرد معبر ومسافة بين نقطتين كما في رواية غسان كنفاني «رجال في الشمس» أو رواية جبرا إبراهيم جبرا «البحث عن وليد مسعود» وقد تكون مركزا للحدث والأمثلة كثيرة: «نجران تحت الصفر» ليحيى خلف، «أغنية الماء والنار» لعبد الله خليفة، «براري الحمّى» لإبراهيم نصر الله، «ريح الجنوب» لعبد الحميد بن هدوقة و «بدر زمانه» لمبارك ربيع.

لكن الخصوصية الصحراوية الكاملة كفضاء وجماليات وطقوس وتحولات تتجلى على نحو خاص في معظم أعمال عبدالرحمن منيف، خصوصا في «مدن الملح» التي يؤرخ ويؤسطر فيها بأن معا لتاريخ شبه الجزيرة العربية قبل وبعد اكتشاف النفط عبر دلالات ورموز شديدة الثراء والشاعرية والعمق. وثمة نموذج روائي آخر مختلف يتجلى في رواية «فساد الأمكنة» لصبري موسى التي تشكل فكرة كاملة عن المكان الصحراوي إلى قدرتها على استثارة عدد كبير من القضايا الفكرية والتقنية المتعلقة بالصحراء والمكان في آن معا.

ورغم خصوصية كل صحراء على حدة، وخصوصية سرد من آخر، إلا أن ثمة رؤية عربية مشتركة تصل إلى التناول الواحد ضمن مستويات عدة، تتراوح بين زاوية الرؤية ومستويات التسيير الفكري والزمان الصحراوي والبناء المشهدي للمكان الروائي.

إن رواية الصحراء، تطرح أسئلة لا تنتهي، تبدأ من دلالاتها كحالة التصحر الحضاري ولا تنتهي في حالة التأمل والسراب المخادع الذي يمتد إلى ما لا نهاية.

وكما يقول عبدالرحمن منيف في روايته «النهايات»: «حديث الصحراء ليس له نهاية، إنه مثل امتدادها واتساعها وقسوتها ولا نهايتها»... إنه حديث الحياة بكل ما فيها من امتداد واتساع وقسوة ولا نهاية».

قراءة في ديوان

«من يأمن اليابسة»

د. عبدالرحمن بوعلي

محظوظون هم الذين يكفيهم الهواء والسماء لكي يجنّوا،

عددهم كاف لكي يخربوا كل شيء..»

(رونيه شار)

كلما تقدمنا في الزمن تأكد لنا أن الشعر عالم غريب وعجيب، وتأكد لنا أيضا أن الفاعلية الشعرية تحتاج دوما إلى التجديد والمغامرة وإلى فئة من الشعراء يمكن أن ترتاد عالم اللغة بشيء كبير من القوة والموهبة.

ولاشك أن الشاعر العماني طالب المعمري ينتمي إلى هذه الفئة، فهو يملك موهبة جديرة بالاهتمام تتجلى في شاعريته الأخاذة التي تنفذ إلى أعماق الجوهر الإنساني، وهو إضافة إلى هذا يعتني - كثيرا - بعالمه الشعري، فيبنيه بناء محكما، ويؤثثه بكثير من العناية والانتباه، وبذلك تأتي قصائده كلها مؤسسة على لغة شعرية مصفاة، ومنتجة لمعنى شعري يثير القارىء ويوقظ أحاسيسه وانفعالاته.

أما التجلي الواضح لموهبة المعمري فهو ديوانه «من يأمن اليابسة..» الصادر حديثا في طبعة أنيقة والذي سنقدم له هذه القراءة.

في سيمياء العنوان

يتكون عنوان الديوان من ثلاث كلمات هي الأداة الشرطية (من) وفعل الشرط وفاعله (يأمن) والمفعول به (اليابسة).. والملاحظ أن الجملة الشرطية لم تستوف نحويا أركانها وشروطها، بحيث أتت منقوصة من جواب الشرط، فاستعاض الشاعر عن ذلك بنقط الحذف الثلاث.

ومن حيث الشكل فالملاحظ أن عنوان الديوان جاء مكتوبا باللون الأحمر، وفي إطار مستطيل أسود، على خلاف اسم الشاعر والذي وضع في أعلى الصفحة واسم دار النشر الذي وضع في أسفلها. وبذلك تم إبراز العنوان باعتباره المفتاح الأساسي لفهم المجموعة الشعرية كلها.

إضافة إلى هذا الملمح فإن العنوان من حيث المعنى يبرز مظهرين اثنين: الأول هو الغموض الناتج عن الحذف المذكور آنفا، حيث إن القارىء لا يمكنه إلا أن

يتخيل جواب الشرط المحذوف إذا كان يريد أن تتم الفائدة من الجملة.

ولعل الوظيفة الأساسية لهذا الغموض جاءت متناغمة مع الفاعلية الشعرية التي من المفروض أن تحملها الرسالة الشعرية.

أما المظهر الثاني فهو دلالي محض ينبع من التركيب بين كلمتي «يأمن» و«اليابسة»، وهو تركيب لم نألفه في لغتنا العربية من ناحية المعنى لا من ناحية الشكل. والمعروف أننا نقول: من يأمن البحر.. أو من يأمن العاصفة.. أو من يأمن العدو.. فمن المألوف أن الكلمة التي تأتي بعد فعل «يأمن» عادة ما تحمل في طياتها خطرا ما، لكنها جاءت على خلاف ذلك في العنوان.

من هنا يضعنا الشاعر - أول ما يضعنا - أمام جملة تثير فينا أحاسيس شتى، ولعل أول هذه الأحاسيس الإحساس الشعري الذي يفتح أمامنا عالم طالب المعمري الشعري بكل رحابته واتساعه.

قصائد الديوان

يقع الديوان في أربع وسبعين صفحة من القطع الصغير. وقد ضم بين دفتيه سبعا وثلاثين قصيدة أغلبها لا يتجاوز الصفحتين، ومن بينها قصيدة «من يأمن اليابسة..» التي سمي الديوان باسمها.

وتقودنا قراءتنا الأولية للديوان إلى تصنيف قصائده على النحو التالي:

1 - قصائد تتمحور حول الذات بكل ما يمور فيها من أحاسيس وعواطف ورؤى وتخيلات، ومن ذلك قصائد (ممرات الذاكرة) و(العام الجديد) و(إنسان الفجر)..

2 - قصائد تتمحور حول المكان كمكون شعري يستقطب أحاسيس الشاعر، ومن ذلك قصائد (ديترويت)، و(طنجة)، و(تاج محل)، و(ساحة جامع الفنا)..

3 - قصائد تأملية يحفر فيها التفكير الفلسفي واستبطان الذات، ومن ذلك قصائد: (بوصلة السامري)، و(تفاصيل الفضيلة)، و(زمن الفواتير)، و(ذخيرة البارود والملح).

4 - قصائد تقع بين الذات والتأمل، ومن ذلك قصائد: (بيت الطاعة)، و(محكمة) و(يوم مولده)، و(خطوة)..

ولا شك أن الشاعر في كل هذه الأصناف من القصائد قد تمثل أسس التجربة الشعرية العربية، وحاول أن يبني عالما شعريا يهمنا - في المقام الأول - أن نوضح معناه ودلالاته من خلال حضور مكونين اثنين أساسيين هما: الذات والمكان.

حضور الذات

يتعلق الأمر إذن بتجربة شعرية تمتلك خصوصياتها، ولذلك فقد حملت لنا في طياتها ليس خصوصيات الشعر العربي المعاصر فحسب، بل وخصوصيات الشعر العربي في الخليج رؤى ومبنى وتشكيلا.. ولا غرو - بعد ذلك - إذا كان الشاعر طالب المعمري يرود الأمكنة والفضاءات ويحاور اللغات ويقيم علاقات مع ذاته ومع الآخرين عن طريق لغة وتشكيل شعريين يجمعان كل

أصناف التعبير الواقعي والسوريالي والرمزي.

من هنا بالذات ينهض شعر طالب المعمري، ويؤكد ذلك ما جاء في قصيدته التي يفتتح بها الديوان (ممرات الذاكرة).. يقول الشاعر:

أي كأس
هذا الذي أمسكه
بيدي كل يوم
أهي المحبة
أم النجوم
حين تفاجئني بظلالها القريبة
أي نجم أسلك طريقه
يسليني مسافة الدرب...
(ممرات الذاكرة، ص 9).

أو يقول:

بصري
عدسات لا مرئية
بوح لهتك المسافات البعيدة
أتلمس الفراغ بيدي
مثل إله بوذي
أتفحص الجسد الخرافي
المسمى بالليل
ومضة الابتسامات
وهي تبرق من أسنان الوحدة
أقرب إلى دمي
من غفوة الحضور
(ممرات الذاكرة، ص 10).

فكأن الشاعر وهو مأخوذ بما يرى، ويدرك، يفتح أمامنا بوابات و(ممرات) تفضي بنا إلى الذاكرة، وتفضي بنا إلى لغة يتمفصل فيها الواقعي بالرمزي بالسوريالي، مما يؤدي إلى بناء نسيج لغوي خاص، له خصائصه وإشعاعه، وله أثره في النفس.

في معظم قصائد مجموعة «من يأمن اليابسة..» يحاول الشاعر طالب المعمري أن يكون أمينا وصادقا في نقل عالمه الخاص، حتى لكأنه يشكل في فضائه الخاص وحدة لا يمكن تفكيكها.

هكذا يتجمع التاريخ عند المعمري ماضيا وحاضرا ومستقبلا، فيقول:

أغمس ريشتي في صحرائك
الدفينة
من نوافذ الأندلس
وثغور المغرب
وعواصم الأمويين والعباسيين
وشقوق الأودية العمانية
وبالطين الرطيب في كل مكان
أشكل حلمي المثقل
بانطفاء الخطو..
(قراءة خاسرة، ص 60)

وفي أحيان أخرى تتوحد الذات، حتى لكأنها تفتح مسارب وشقوقا تنز منها الأحزان وتشيع فيها ظلال اليأس. يقول الشاعر:

هكذا أنا
وحدي الآن
طيف عابر
لرحلة السهد
هكذا أنا
طلقة
تقتات مداها
من عمري الهارب
دون رحمة
(محبرة العمر، ص 59)

إنها حالة يعيشها إنسان العصر، أي أنها حالة نموذجية تعبر عن اللحظة الراهنة وتعكس موقفا وجوديا وإنسانيا.

غير أن الشاعر لا يقف عند هذا الحد، إنه يتجاوزه إلى محاولة النظر إلى واقعه، ونقله كما هو لا كما ينبغي أن يكون، مسجلا ما يراه وما يفكر فيه. يقول:

هكذا
يبدأ اليوم عندي
جسد
بحذاء وساعة
ونظارة شمسية
تشبه ليلا أطفئت
أقماره ونجومه
منذ الخليقة (......)
هكذا إذن
بداية اليوم ونهايته
سنة تطوي مثيلاتها
كأنما نطوي
خرقة الحياة
دون اكتراث (......)
هكذا...
أدعية وترانيم
صلاة الغائب
على أجسادنا
الواقفة
كسدرة أيبس
القيظ شيب رأسها
وقعدت تحرس الصحراء
من ضياع الأثر

(من يأمن اليابسة... ص 72- 73)

ليس هذا فحسب، بل إن الشاعر يتقمص أقنعة الإنسان المعاصر، والباحث عن كوة أو منفذ إلى عالم آخر، هذه حالة عبدالله مثلا في قصيدة «غبار الأمكنة» حيث يصبح الوقت قابلا للعصر، حيث يصبح الأصدقاء معجون أسنان.

يقول الشاعر:

وحده يتأمل الأشياء
باحثا عن موسيقى
لأرخبيلات الاستشفاء
ضاحكا من اللاجدوى
يرفع قبعة المساء
عبدالله.. يعصر الوقت..
حيث الأصدقاء معجون الصباح

(غبار الأمكنة.. ص 51)

وحالة عبدالله ما هي إلا حالة واحدة، هي حالة البحث عن «أمل» في ركام «الآلام»، تتقاطع معها حالة الإنسان في معيشه اليومي، حيث تتراكم المشاكل وتتضاءل إمكانية الخروج. يقول الشاعر:

تبيض الوجوه
على الفواتير
المسجاة على طاولة
مداها الجيب
وتسيل أوراق الحبر
على منضدة الدفع الشهري
تراكم لا معنى له
لدهر هزيل
وحكمة لبيت في موضعها

(زمن الفواتير... ص 23)

حضور المكان

الأقنوم الثاني في ديوان طالب المعمري يتجلى في حضور المكان حضورا لافتا للانتباه ليس من حيث حجم هذا الحضور ولكن من حيث تجلي هذ المكان أمام عين

الشاعر، وبالنتيجة أمام عين المتلقي. ولا غرو في ذلك إذا استوقفتنا بعض الصور الرائعة في الديوان، ويكفي أن نذكر كمثال لذلك الصورة التي ضمنها قصيدته «من يأمن اليابسة...» حيث يقول:

هكذا
أدعية وترانيم
صلاة الغائب
على أجسادنا
الواقفة
كسدرة أيبس
القيظ شيب رأسها
وقعدت تحرس الصحراء
من ضياع الأثر
(من يأمن اليابسة، ص 73)

إنها صورة ذات دلالة بليغة، تبرز مدى الاهتمام الذي يوليه الشاعر للمكان، وتبرز قدرته العصبية على توليد الصور انطلاقا من رؤيته للمكان.

على أن هناك أمكنة أخرى اختارها الشاعر ليلقي عليها أضواءه الكاشفة سواء بحسب الأثر الذي تركته في نفسيته أو بحسب قيمتها التاريخية والثقافية والحضارية. في هذا الإطار تحفر «مراكش» بآثارها كما تحفر «طنجة» و«أكرا» و«تاج محل» و«ديترويت»...

فهو يقول:

مراكش
شوق مفتوح لفضاء لا ينتهي
بهجة الاحتفال
تنسينا وقع اللحظة
(ساحة جامع الغنا، ص 46)

ويقول أيضا:

طنجة أصداف القلب
شاطىء الحياة،
نفق الكون
سارية مبارحة للنظر
(طنجة، ص 22)

ويقول أيضا:

تاج محل
طيف الوفاء
ورشقة الغياب
المزمن
لقلوب الغواية
(تاج محل، ص 31-32)

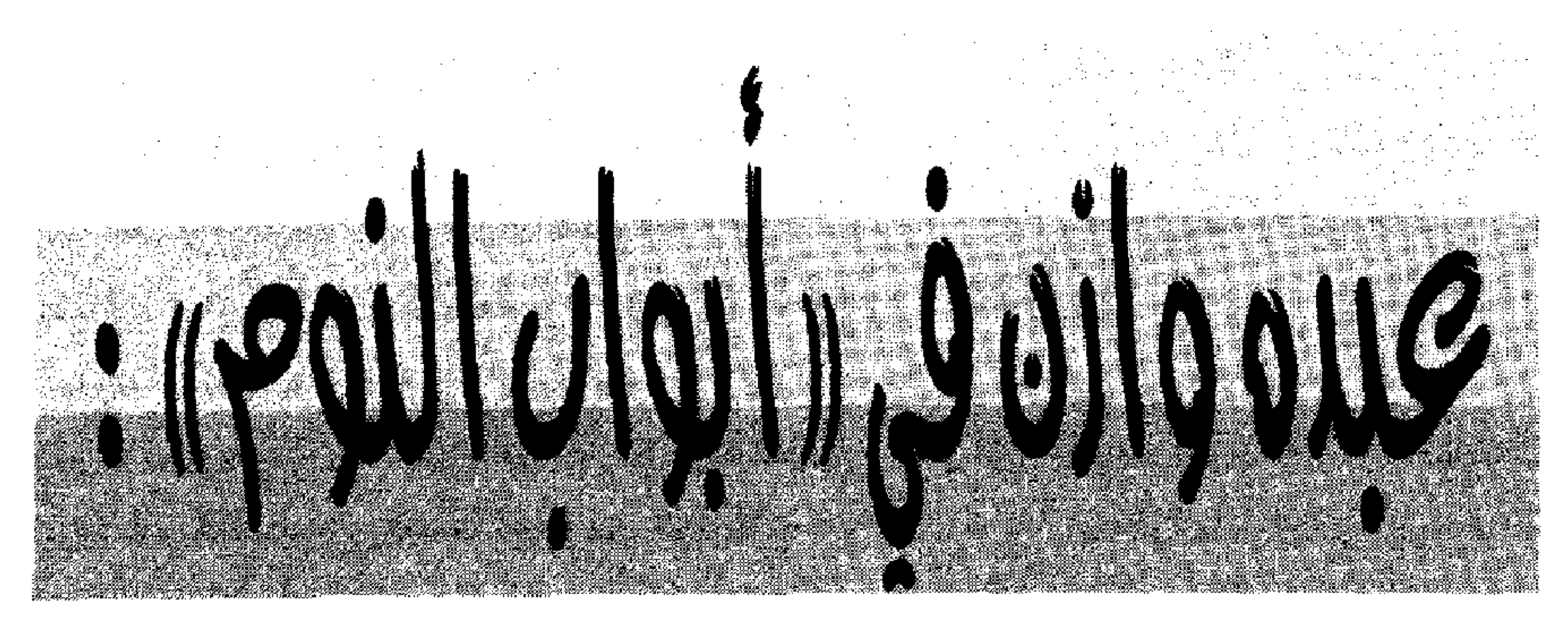
إن كل هذه الأمكنة التي يوردها الشاعر في قصائده تحمل نكهة الماضي والتراث، فكأننا بالشاعر، وهو يستوعبها، يريد أن يجعل منها أماكن خطرة من حيث الأثر الذي تخلفه. بعبارة أخرى، إنها تمثل اليابسة التي لا يأمنها الإنسان، والتي تتحول - مع ذلك - إلى مادة شعرية مؤثرة.

خاتمة

هكذا اختار الشاعر طالب المعمري أن يقودنا من خلال ديوانه إلى مرافىء دافئة تسكنها اللغة الموحية، وتؤثثها الصور الشعرية المؤكدة، وأن ينقلنا إلى عالم هو عالمه الخاص ليضيف لبنة جديدة في تجربة الشعر العماني المعاصر. لقد اختار ذلك، فـفتح أمامنا بابا يؤدي حتما إلى مزيد من الشاعرية التي تحاول أن تضيف الجديد.

* «من يأمن اليابسة...» - دار الجديدة - الطبعة الأولى 1996.

** شاعر وأستاذ جامعي من المغرب..



يعيش كما لا أحد

• محمد عارف حمزة

عند قراءة «أبواب النوم» نجفل، ولا نريد صداقة هذا الشخص الغريب الذي يربّي العزلة والكآبة، ومع ذلك نحاول أن نمشي معه بحياد، وفي منتصف الطريق نضيع طريقنا في العودة، إنه هو الذي قص علينا حكاية الحصادين والجروح الغابرة والبروق والأشجار والصباحات...، هو من أهدانا قطارا قديما يليق بالماضي ومع ذلك لم نر وجوها طوال الطريق، لم نر سوى الموت يبتعد عنا، سوى حياتنا وهي تنجرف بعيداً، وبقيت جروحنا معلقة هكذا في المرايا، بائسة من دوننا، غير قادرة على النسيان.

«الحمرة التي ما زالت تراود المرآة
هي صدأ ذاك الوجه الذي لم يغادرها» (ص 17).

لا فائدة من الوقت في «أبواب النوم» للشاعر عبده وازن، إنه وقت يملكه هو ويحجبه عنا كسر لا يريد أن يفشيه لأحد لصعوبة ومشاق البحث عن وقت جديد، إنه وقت غير ثمين ولكنه لا يصدأ.

كذلك الأشياء التي ينثرها أمامنا لا نعرفها نحن، ولم تكن قد مرت في البال سوى أجزاء منها، هنا حيث يوجد للأشياء والأشخاص معنى خاص، إنها أشياء غير حقيقية ولكنها لها طعم حقيقي، إنهم أشخاص لا علاقة لنا

بهم، ولكنهم يهزون الحياة من حولنا كي تبدو على قيد الحياة!

اتصوره تحت شجره الذي يلمع ويقص علينا خيباتنا المشتركة، أشياءنا وهي تخسر، غسيلنا النظيف في حياة الآخرين، أتصوره لا يترك صوفيته جانبا، وهو يتلقى ذلك الوابل من عدم التصديق عندما تنغرس فيه الأشعة المنعكسة من عيوننا، عند تحديقنا الطويل في شخص على قيد الحياة رغم كل ما عرفناه.

ضوؤه الخفيف من ناحية الغابة يُشعل فينا فتيل الهدأة، كلماته التي سطعت في حياتنا كالبرق، لكن

«البرق الذي انكسر بين أيدينا ترك فيها حروقا لا يجف ماؤها

البرق الذي اجترح سماءنا ما برح يلمع في صحراء انتظارنا

في غابة أشواقنا والنوم» (ص 16)

هؤلاء الأشخاص الذين يتحدث عن ماضيهم كما لو أنه أشرف على حياتهم كاملة، كان يلتقط لهم النوم كي يرتاحوا، ويخترع أحلاما بحنان الأخوات كي يبقى ساهرا على حاضرهم، نادما على ماضيهم الذي اقترفه بيديه، الأشخاص الذين ضيعوا بهجتهم مثلما تضيع عروق العائلات في المدن الكبيرة.

«حين خرجوا ما كانوا يعلمون أن ماضيهم بات كوردة في كتاب» (ص 28).

إنه يحمل الماضي الثقيل بكتفي ملاك، ساقيا كل الذي مضى، مشتاقا له كأنه يتكرر أمامه دائما، وذاكرة الشاعر قاسية إذ أنها لا تنسى أبدا وهو يمشي محركا الغابات في طريقه، ناشرا أغانيه القديمة، كاسرا آنية الندم موقعا بالضباب والأزرق، هذا الضباب الذي يدل، بصورة أو بأخرى، على حالة من العدم، حالة الذوبان داخل الخيال، إنه اللون المحبب للرؤية بشكل موحش.. هذا الأزرق الذي لا يدل على الصفاء والنبل والاستمرارية، إنما يدل على الاختناق.

«الزرقة التي استبقت نومك

هي بئر لوعتك

شجرة شغفك الخفي» (ص 14).

«أما الذين أضاعوا الحقل فوقفوا حائرين ينظرون

كان في عيونهم قبسٌ من ذلك البياض

وفي أيديهم نبتت أوراق قليلة» (ص 19).

إنه يحاول أن يبرز أمامنا كشخص قديم يملك أشياء قديمة رباها في عزلته، تحت ذلك الغطاء من الموت الذي يعلو، كأنه عايش كل الذين عاشوا منا وماتوا، فقام بتأريخ حياتهم بيديه، وتحدث لنا عن انحدارهم نحو السفوح، وخروجهم من البلاد بأكبر كمية من الوله، عن الكآبة وهي ترفو حياتنا في الغرف، عن خطواتنا وهي تفقد الدليل... وهكذا يظهر لنا كشخص حكيم.

«الذكريات لا نصنعها من التراب فقط بل من رماد الأُلفة

من زرقة الكآبة

وألم الفراق» (ص 133)

«الوردة تبوح بالسر» (ص 118).

«من يُغلق الباب وراءه لا يلتفت حتى إلى ظله

لا يسمع وقع خطواته» (ص 113).

«الألفة التي تغزو عيني تجعلني بقعة أوهام وكآبات

الصمت الذي ينتابني يجعلني رقيقا كشعاع الحقل» (ص 97)

«الغرباء لا يحتاجون إلى شجرة ولا إلى صلاة ترافقهم» (ص 93)★

إنه يتحدث عنا بشكل آخر، كأشخاص يستحقون الحياة كلما ناموا، يحفر لنا اسما جديدا وحياة جديدة كلما ذهبنا إلى النوم، ويجعل الماء يرتج في أجسادنا فيخرج حبق إلى الزوايا، لكي نصنع في غفلة من الزرع حديقة نومنا، ونولّد الانتباه لما أهملناه في يقظتنا، كأننا بادلنا الأدوار الاعتيادية لليل والنهار، أو كأن نسهو عن الأشياء عمدا في النهار كي لا ننام بحثا عنها.

«لكن أطيافنا سرعان ما تستيقظ من نومنا

، تتسلل إلى الأماكن التي تركناها خفية
تتمدد في الزوايا الفائقة الصمت
وفي الهواء تحفر أحجامنا الغائبة
تلك التي نملأها كلما نهضنا من أبيض غفلتنا» (ص 79).

الشاعر يتحدث عن الأشياء وهي تنعكس في ضوئها وخفوتها في الأشياء الأخرى، ثم يسحبها إلى ساحته لكي تنعكس على حياته، ثم يتلوّى الوقت داخل كوة الهذيان، إنه دوران مفتعل للحياة، ونفي مفتعل للموت، إنه الفراغ الذي نسقط فيه بغتة حيث لا وزن لكل شيء سوى الفراغ، وغياب المعاني القديمة، كأننا موتى نتابع حياتنا في المرآة المقابلة للجثث.

«ليست الحياة غائبة فقط
الموت غائب أيضا» ؟ص 74).

عبده وازن يعيش كما لا أحد، وعندما نتابعه ونمشي في ظله نكتشف أنه إنسان طيب وباذخ ولا يريد منا شيئا، ربما لظننا أنه لا يملك شيئا، ولكن في غفلة منا يعطينا كل شيء، فنشعر بصعوبة الاستمرار. هو يتحدث عن أحوال ثقيلة على أوتار كثيرة داخلنا، ويلتقط صورا لم نشاهدها سوى في عينيه.

«من كثرة ما حدقت
أبصرت زهرة» (ص 29).

«كان علينا أن نصغي إلى السماء عوضا أن نحدق إليها» (ص 24).

«السراج (بعد انطفائه) أعدناه إلى زاويتنا المقفرة
وفي الظلمة جلسنا نحدق عسانا نبصر نجوم كآباتنا» (ص 20).

ليس فقط الحياة والموت قد جلبهما من مكان آخر، بطريقة لم نكن نجرؤ على أن نفكر بها، كيف أن يكون الشخص حيا وميتا، وأن يرى وهو نائم، وأن يحلم وهو يقظ، وأن يُسقط نفسه عن ظهر الحياة متعمدا وهو يفكر بالحياة.. بل إنه على لسان شخص يعرفه جيدا، شخص كان يتمناه ولا يتمناه، وربما لا يعرفه جيدا، ولكن طوال المجموعة يمد يده إلى صدرنا ليتحسس ذلك الزر الواهي بين التصديق وعدم التصديق، ليحكي حقيقة ما عن نفسه، ربما على شكل حكمة أيضا أو على شكل أمنية.

«أيها الآخر الذي كنته
الآخر الذي كان إياي» (ص 22).

بتلك النفس الهادئة، الحنونة، الفوضوية، ناصعة الرؤية، يمد يده هذه المرة نحو الأعلى، يفتح العيون في رؤوسنا على أكبر اتساع، ولكن بلطف، ليرى وجهه بصورة صافية، وفي غفلة منه نرى وجوهنا مخيفة في عينين مليئتين بالبياض، ولكن لماذا «قدماك لم تنفض عنهما أشواك العالم
يداك ما زالتا تبوحان بصوت ماضيك»؟ (ص 27).

الحياة عنده يجب أن تُعاش بقوة ولكن بفن، إنه قوي رغم وجودنا معه، ويهتف فينا نحن الذين ما كان لنا بد في طريقه:

«سوف نكسر آنية الليل لنشم أريجه
لنريق ماء نجومه
لنأسر خاتمه الفضي» (ص 18).

وعندما نتمعن جيدا في القراءة نكتشف أن لا فرق بين ذكر وأنثى، إنه يماهي الأشخاص كي يعلن توبته منا ومن كل ما صنعه بنا طوال قراءة المجموعة، هذا لا يعني عدم وجود المرأة في المجموعة، بل هي موجودة وتدغدغ ذلك النسغ الذي يتوقف في عروقنا كلما أردنا الصعود أكثر إلى تلة الشاعر، إنها هي التي دلتنا عليه، إنها أيقونته القديمة.

عبده وازن يتحدث ويريدنا أن نقف إلى جانبه، كأنّ حياته تتكىء على تصديقنا له!.

هامش:

«أبواب النوم» للشاعر عبده وازن، دار الجديد، الطبعة الأولى (1996).

وللشاعر إصدارات أخرى وهي:

- الغابة المقفلة، دار عشتار (1982).
- العين والهواء، دار الجيل (1985).
- سبب آخر لليل، دار جبليت (1986).



العلاقة بين الثقافة والمجتمع

الكتاب: نظرية الثقافة
تأليف: مجموعة من الكتاب
ترجمة: د. علي سيد الضاوي
الناشر: عالم المعرفة - ١٩٩٧
مراجعة: ياسر شعبان

الثقافة هي التي تميز الجنس البشري عن غيره من الأجناس لأن الثقافة هي التي تؤكد الصفة الإنسانية في الجنس البشري.

١ - الثقافة والمجتمع

هل مازالت ثمة شكوك حول أهمية العلاقة بين الثقافة والمجتمع، ودور الثقافة في تغيير المجتمع وكذلك دور المجتمع في تجديد الثقافة؟ وتبدو الإجابة بالنفي على هذا السؤال أمرا بديهيا، ولكن - مع الأسف - مازالت بعض الأنماط في مجتمعاتنا العربية ترى الثقافة رفاهية وترفا لا حاجة بالأمم النامية له، وأحيانا تراها محرضة على التخلي عن التزامات المواطنة والعقيدة.

ومع الأسف - أقول إن هذا موجود وبقوة، مما يحوله إلى ظاهرة مجتمعية

تستحق الدراسة والتأمل، بدلا من تبادل الاتهامات والدخول في صراعات لا طائل من ورائها. ومن هذا المنطلق تأتي أهمية هذا الكتاب، لأنه يطرح علينا أسئلة كثيرة عن العلاقة بين الثقافة والمجتمع والهوية والتاريخ.. إلخ.

وإذا بدأنا بالعلاقة بين العلوم الاجتماعية والثقافة، سنجد أن العلوم الاجتماعية تقوم على حقيقتين أساسيتين: إحداهما أن الإنسان كائن اجتماعي، والأخرى تتصل بالسلوك الإنساني الذي يصدر في أشكال وأنماط منتظمة وفي صورة على قدر كبير من الاطراد والتواتر. ومن هذه النقطة تبدأ العلاقة، فلقد عني الباحثون في العلوم الاجتماعية بدراسة التواتر في السلوك الإنساني وفي الحياة الجمعية، واستخدموا لذلك مفهومين مازالا من المفاهيم الأساسية في الحقل الاجتماعي وهما: الثقافة والمجتمع وتأكد من خلال دراساتهم أن العلاقة وثيقة بين مفهومي الثقافة والمجتمع - نظريا، وفي الواقع الاجتماعي. فالثقافة لا توجد إلا بوجود المجتمع، والمجتمع لا يقوم ويبقى إلا بالثقافة. فالثقافة طريق متميز لحياة الجماعة ونمط متكامل لحياة أفرادها. ومن ثم تعتمد الثقافة على وجود المجتمع، وتمد المجتمع بالأدوات اللازمة لاطراد الحياة فيه.

2 - مفهوم الثقافة

يتسم الفرد في أي مجتمع من المجتمعات بثلاث سمات رئيسية، وهي: الاتفاق مع بعض الناس في كل النواحي، - الاتفاق مع بعض الناس في نواح أخرى، - الاتفاق مع أي من الناس في نواح ثالثة.

وتهتم علوم «البيولوجي والفسيولوجي» بدراسة السمة الأولى، وتهتم علوم النفس بدراسة السمة الثالثة، أما السمة الثانية فتشكل مجالا للدراسة في علوم الاجتماع والأنثروبولوجيا.

والسمات الثلاث تجمع مظاهر الاتفاق والاختلاف بين الأفراد والجماعات والمجتمعات. ومن هنا تتضح أهمية الثقافة كعنصر أساسي في حياة المجتمع وفي دراسته كذلك.

فالأسلوب الذي يسير عليه الناس في حياتهم إنما يعتمد على طبيعة الثقافة السائدة في المجتمع مع بعض الآثار التي تتركها العوامل الجغرافية والبيولوجية.

وإزاء هذه الأهمية الاجتماعية والعلمية للثقافة، يحاول العلماء منذ القرن الماضي الوصول إلى تعريف أو تحديد لمفهوم الثقافة. ورغم أن الكتب تزخر بعشرات التعريفات، فهناك تعريفان يكتسبان أهمية خاصة.

الأول: يعد من أقدم التعريفات للثقافة، وهو تعريف «إدوارد تايلور» الذي قدمه في أواخر القرن التاسع عشر في كتابه عن «الثقافة البدائية» ويذهب فيه إلى أن الثقافة هي: (كل مركب يشتمل على المعرفة والمعتقدات والفنون والأخلاق والقانون والعرف وغير ذلك من الإمكانات أو العادات التي يكتسبها الإنسان باعتباره عضوا في المجتمع..).

أما التعريف الثاني فيعد من أبسط تعريفات الثقافة وأكثرها وضوحا، وهو تعريف لأحد علماء الاجتماع المحدثين «روبرت بيرسند» وجاء فيه: (إن الثقافة هي ذلك الكل المركب الذي يتألف من كل ما نفكر فيه أو نقوم بعمله أو نتملكه كأعضاء في المجتمع).

ويعتمد مؤلفو كتاب (نظرية الثقافة)

على اتجاهين واضحين لتعريف الثقافة، أحدهما ينظر إلى الثقافة على أنها تتكون من القيم والمعتقدات والمعايير والرموز والأيديولوجيات وغيرها من المنتجات العقلية.

أما الاتجاه الآخر - فيربط الثقافة بنمط الحياة الكلي لمجتمع ما، والعلاقات التي تربط بين أفراده وتوجهات هؤلاء الأفراد في حياتهم.

ويظهر من الكتاب أن المؤلفين لم يحاولوا مناقشة أو تحليل هذين الاتجاهين، وذلك لاعتقادهم أن المجادلة لمصلحة تعريف دون آخر عبث حتى ولو كان يهدف إلى إبعاد الناس عما اعتادوا على استخدامه.

ولأنهم يهدفون إلى الوصول إلى درجة من الوضوح فإنهم يميزون بين ثلاثة مصطلحات هي:

- التحيز الثقافي Cultural Bias: ويشير إلى القيم والمعتقدات المشتركة.
- العلاقات الاجتماعية Social Relations: وهي أنماط العلاقات الشخصية بين الأفراد.
- أنماط الحياة Ways of Life: وترمز إلى تركيبة حية من العلاقات الاجتماعية والتحيز الثقافي.

ويؤكد المؤلفون على أنهم لا يعطون الأولوية لأي من هذه المصطلحات، لأن كلا منهم لا غنى عنه، وبينهم علاقات تبادلية ضرورية لتطور كل من الثقافة والمجتمع.

3 - نظرية الثقافة:

يعد هذا الكتاب «نظرية الثقافة» الصادر عام 1990 بأمريكا، هو الكتاب الأول في سلسلة من الكتب عن الثقافات السياسية بدأت تظهر في أمريكا مع بداية التسعينيات. وتدور هذه السلسلة حول الدراسات الوصفية التحليلية للناس، الذين يشتركون في القيم والمعتقدات وغيرها من الاتجاهات التي تشكل أنماط حياتهم.

ويعنى هذا الكتاب تحديدا بتقديم نظرية القابلية الاجتماعية / الثقافية للنماء (Theory of Socialtural Viability) بشكل يحاول أن يشرح كيف تحافظ أنماط الحياة على بقائها وكيف تفشل في ذلك. والنظرية بهذا غير معنية بمشكلة الجذور، بمتى وكيف ظهرت أنماط الحياة، وإنما معنية بمشكلة البقاء والاستمرار - بكيف يدعم نمط ما للحياة ذاته - وقد جاء إلى الوجود فعلا - وكيف يتغير؟ وتنهض هذه النظرية على العلاقة الارتباطية بين قابلية نمط الحياة (Way of Life) للنمو وبين التوافق والانسجام بين العلاقات الاجتماعية (Social Relations) والتحيزات الثقافية (Cultural Bais).

ولأن نمط الحياة ليس نمطا واحدا، قام المؤلفون في إطار تقديمهم لنظريتهم الجديدة بتقديم تصنيف جديد لأنماط الحياة، يحتوي على خمسة أنماط: (التدرجية - المساواتية - القدرية - الفردية - الاستقلالية «أو الانعزالية»).

وهذه الأنماط - وإن كانت تتنافس فيما بينها، إلا أن بينها اعتمادا متبادلا. وهكذا فقد يتعايش أكثر من نمط في مجتمع واحد مثل (الفردية والمساواتية). في المجتمع الأمريكي، (الدرجية والفردية) في المجتمع البريطاني.

وتشغل محاولات المؤلفين لشرح نظرية الثقافة هذه، خمسة فصول: (ضد الازدواجية، البناء الاجتماعي للطبيعة -

تحقيق الغايات ـ التفضيلات ـ تطويق التغيرات ـ عدم استقرار الأجزاء.. التحام الموضوع) وهي تشكل الباب الأول الذي جاء عنوانه (النظرية).

4 ـ الأساتذة:

(الأساتذة) عنوان الباب الثاني من الكتاب، ويحتوي على ستة فصول بالإضافة إلى مقدمة. ويعود فيه المؤلفون إلى الجذور التاريخية في محاولة لمقارنة نظريتهم مع ما قدمه الرواد الأوائل من علماء الاجتماع في النظرية ـ الاجتماعية. وما هي أوجه الاتفاق والاختلاف بين نظريتهم وبين النظريات السابقة. وفي اعتبارهم ما تركه أولئك الرواد من تصنيفات للعلاقات الاجتماعية، وخاصة ما قدمه «مونتسكيو» ـ الذي يعد مؤسس علم الاجتماع ـ «أوجست كونت»، «هربرت سبنسر»، «كارل ماركس»، «ماكس فيبر».

ويعود المؤلفون، في محاولتهم لمعرفة إلى أي حد ساهمت نظريتهم بإضافات علمية تثري الإطار النظري الثقافي، إلى (التفسير الوظيفي) كما ظهر في الإطار السوسيولوجي ـ الأنثروبولوجي ـ وذلك في محاولة منهم لاستخدام التفسير الثقافي الوظيفي على أساس ربط الوظائف بأنماط الحياة.

5 ـ الثقافات السياسية:

وهذا هو عنوان الباب الثالث والأخير من الكتاب. ويتكون من مقدمة (ثقافات متعددة.. لا ثقافة واحدة) بالإضافة إلى أربعة فصول: (أنماط الحياة الغائبة: المساواتية والقدرية، الثقافات السياسية الفرعية في أمريكا، إعادة فحص الثقافة المدنية، أسئلة صعبة.. إجابات سهلة».

وفي هذا الباب يناقش المؤلفون عدة موضوعات مهمة، ومن بينها القصور الذي يكاد يطابق مفهوم الثقافة السياسية بالأيديولوجيا المحافظة.

ويرى المؤلفون أن هذا القصور لا يكمن في مفهوم الثقافة السياسية ذاته، وإنما في ثبات أنماط حياة بعينها. ولهذا فإن نظريتهم تطرح للمناقشة وإعادة التعريف ليس فقط مفهوم الثقافة السياسية، وإنما مفهوم السياسي والفعل السياسي والدور السياسي.. إلخ. وفي سبيل تحقيق ذلك يقدمون تحليلات للأعمال الكلاسيكية حول الثقافة السياسية، وهي الدراسات التي ركزت على (الصين ـ ألمانيا ـ المكسيك ـ بريطانيا ـ إيطاليا ـ الولايات المتحدة) وكلها تدعم نظرية الثقافة السياسية في وجود أنماط حياة متنافسة داخل الأمة الواحدة. لأنه وبغض النظر عن مستوى التقدم التكنولوجي أو مستوى التعليم ومعدل الأمية أو نوع النظام السياسي، فإن الأمة تتشكل من ثقافات سياسية متنافسة لا من ثقافة سياسية واحدة.

ويختتم الكتاب بإثارة بعض التساؤلات حول النظرية وحول أنماط الحياة. ومن بين هذه التساؤلات: أنه إذا كانت أنماط الحياة بهذا التنوع فكيف يتاح لأتباعها أن يتواصلوا؟ ولماذا لا تأخذ أنماط الحياة من بعضها البعض إلى أن يتلاشى الاختلاف بينها؟



دفتر سرايفو

شهادة عن تقتيل شعب مسلم

عرض: المصطفى اجماهري

إن (دفتر سراييفو) هو عنوان كتاب للأديب والصحفي الإسباني خوان غويتيسولو Juan Goytisolo. والكتاب مذكرات تحكي واقع الخراب والدمار الذي تعرض له مسلمو البوسنة والهرسك على أيدي المجرمين الصرب. يقع الكتاب في 93 صفحة، وصدر عن دار نشر الفنك بالدار البيضاء. وهو في الأصل ترجمة من الإسبانية قام بها الدكتور طلعت شاهين. وكانت الترجمة الفرنسية قد ظهرت في وقت سابق تحت عنوان (La Nuee Bleue).

خوان غويتيسولو من مواليد برشلونة (إسبانيا) عام 1931. يعيش منذ عام 1956 متنقلا بين باريس ومراكش، وقد عمل لبعض الوقت مدرسا في الجامعات الأميركية: كاليفورنيا وبوسطن ونيويورك.

ويعد خوان غويتيسولو الشقيق الأوسط لثلاثة من أهم الكتاب المعاصرين في إسبانيا يحملون نفس اللقب. فشقيقه الأكبر الشاعر خوسيه أغسطين غويتيسولو يعتبر واحدا من أبرز شعراء جيل ما بعد الحرب الأهلية وشقيقه الأصغر هو الروائي والناقد خوسيه لويس غويتيسولو الحاصل على الجائزة الوطنية في الرواية لعام 1995.

ويعتبر خوان غويتيسولو من الكتاب الإسبان المعاصرين والمرموقين الذين أثروا الكتابة الأدبية في السنوات الأخيرة. فله مساهمات عديدة في التعريف بالعالم العربي والإسلامي من خلال المقالات الأدبية والبرامج التلفزيونية التي أعدها ومن أهم هذه البرامج سلسلة طويلة في التلفزيون الإسباني بعنوان «القبلة» التي حاول التعريف من خلالها بجوانب متعددة من التراث الإسلامي الذي يعتبره نموذجا للأصالة والمعاصرة.

من أرقى أعماله الأدبية روايات «ألعاب الأيدي» و«احتفالات» و«الجزيرة» وهي جميعها روايات واقعية. وكانت رواية «شارات شخصية» المنشورة عام 1966 أول عمل لفت النظر إليه، إضافة إلى كونها العمل الأول في ثلاثية أكملها بروايتين هما «مطالبات الكونت دون خوليان» ثم «خوان بلا أرض».

ومن أعماله الأدبية الأخرى «حرية حرية» و«المقبرة». ويفتخر الكاتب بتأثره الواضح بالآداب العربية الإسلامية خاصة الصوفية منها، فبعد روايته «الطائر الوحداني» التي يبدأها ببيت شعري لابن الفارض، أصدر مؤخرا رواية «أربعينية» مستوحيا فيها التراث العربي والإسلامي. وله بعض الأعمال المترجمة إلى اللغة العربية.

وخوان غويتيسولو من الكتاب القليلين الذين أصدروا بيانات ضد النازية الجديدة في البوسنة والهرسك هذه النازية التي تجندت للقضاء على آخر شعب مسلم في أوروبا.

مصيدة الفئران

ليكتب شهادة من ميدان التقتيل والتنكيل، خاطر غويتيسولو بالسفر إلى سراييفو حيث قضى هناك أسبوعا كاملا عايش خلاله الموت الذي يحيط بالمدينة في كل لحظة وكان نتاج رحلته هذه مجموعة من المقالات التي صدرت بعنوان (دفتر سراييفو).

يقول غويتيسولو أن الرحلة إلى سراييفو هي بمثابة مصيدة للفئران، حيث لابد من اتخاذ احتياطات كثيرة واتباع نمط معين في التنقل لئلا يتعرض المرء لرصاص القناصة. ففي البوسنة يسيطر قانون الغاب، حيث يتحكم الأقوى في من لا قوة له ولا حول.

وما أن يصل الغريب إلى سراييفو حتى يضطر إلى الشروع في تطبيق قوانين وقواعد بدائية لمواصلة الحياة. فإذا كان معتادا على حياة حرة وبدون منغصات فإن حياته الجديدة في مصيدة الفئران التي يتقاسمها مع ألف كائن بشري، تجبره على التعلم السريع، لأن أي غفلة أو خطأ في حسابات اختيار الطريق يمكن أن تجره إلى النهاية المشؤومة.

ولاحظ الكاتب أن سكان البوسنة تحمّلوا بثبات وكرامة، طيلة ما يزيد عن سنة ظروف العيش في سجن بلا سقف. وتعرضوا لأكبر تطهير عرقي في التاريخ.

صحيفة ضد الموت

ربما كانت صحيفة «أوسلوبودي» ذات السمعة الدولية - يقول غويتيسولو - أفضل مثال على حقد المتطرفين الصرب وشجاعة المقاومين فالبرج البيضاوي الذي يضم صالات التحرير تحول إلى كتلة لا شكل لها بفعل قذائف المعتدين. فالمبنى محاط بالرواسب الكلسية والشجيرات المستقلة. وإصرار الصرب على ضرب هذه الصحيفة يكشف محاولتهم اليائسة في إسكات صوت الضحايا.

وحينما ذهب غويتيسولو إلى الجريدة برفقة المترجمة، كان لابد له من اختراق ما يسمى بطريق القناصة بأقصى سرعة للسيارة وهناك بمقر البريد وجد عددا من الصحافيين والمصففين اختبأوا من القناصة في الحديقة الملاصقة للمدخل الأساسي ليغسلوا ملابسهم قبل عرضها للشمس.

وداخل مبنى شبه مظلم كانت ماكينات الطباعة قابعة في الطابق تحت الأرضي، لذلك لم تصب بسوء كباقي المباني. وكانت هناك براميل من الزنك لتجميع مياه الأمطار حتى لا تغرق الأرضية. أما صالة التوزيع فتوجد في طابق سفلي أي في جانب المبنى الأقل عرضة لقصف الشكناز وعند الصعود إلى الطابق الأول

فإن المشهد مفزع: طرقات مغطاة بالأطفال ومكاتب محطمة وآلات مهشمة ونوافذ مكسرة الزجاج.

في هذه الصحيفة التي تقاوم همجية الصرب أكد أحد الصحافيين لخوان غويتيسولو أن حوالي أربعين من الصحافيين وعمال التصفيف يعملون سبعة أيام في الأسبوع لضمان طبع الصحيفة وتوزيعها في الشارع، وأنه لدواعي أمنية تم نقل التحرير إلى شقة بشارع المارشال تيتو.

إن صحيفة «أسلوبودي» في عام 1990 كان يعمل بها 2800 من العاملين. وهذا الطاقم لم يكن متاحا لجميع صحف أروبا في التسعينات. وكانت المؤسسة تصدر إضافة إلى الجريدة مجموعة من مجلات السينما والرياضة والموضة والسياسة وغيرها لتوزع في جميع مناطق يوغوسلافيا.

طبعا تغير الحال، فلئن كانت الجريدة وحدها تطبع يوميا 70 ألف نسخة، فإنها أصبحت لا تطبع أكثر من ثلاثة آلاف نسخة نظرا لعجز مخزون الورق. والجميل في هذه العملية أن أعداد الصحيفة تنفد لحظة نزولها إلى أماكن البيع برغم الموت والدمار.

تقرير الرعب

أصدرت اللجنة الحكومية لتسجيل جرائم الحرب في جمهورية البوسنة والهرسك تقريرا مدعما بالإحصائيات، أسماه الصحفي البريطاني المعروف روبرت فيسك «تقرير الرعب».

حسب هذا التقرير الذي اطلّع عليه خوان غويتيسولو فإن عدد الأشخاص الذين اغتيلوا هو 21 ألف، وعدد مجرمي الحرب 5039 وعدد معسكرات الاعتقال 169. كما أبيدت 72 قرية بالكامل ودمر 550 مسجدا.

ويبين هذا التقرير بأن المتطرفين الصرب كأنما هم مهووسون منذ أزيد من ستمائة سنة بفكرة الانتقام الراسخة لهزيمتهم أمام الأتراك في معركة إقليم كوزيفو في القرن الرابع عشر، ولذلك فعملهم اليوم هو الإبادة الجماعية لمسلمي البوسنة.

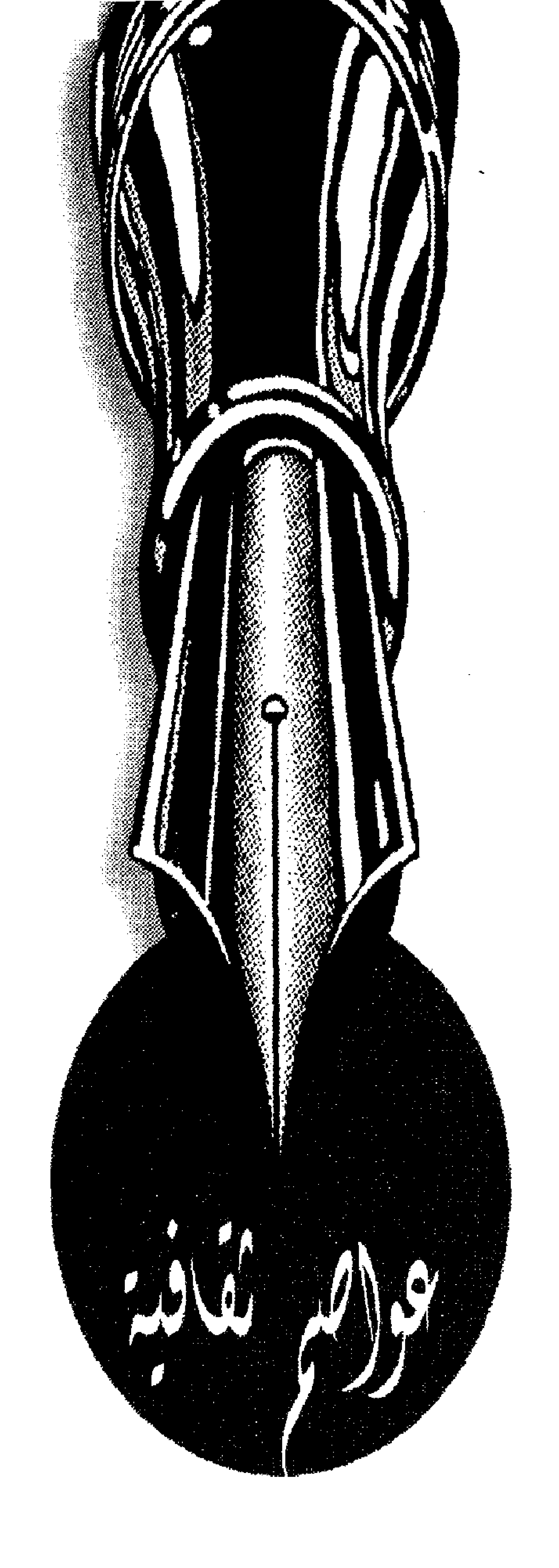
إن البوسنة حسب الكاتب عبارة عن مشاهد رهيبة من البؤس والألم في قلب هذه القارة الأوروبية التي فقدت آدميتها بل إن أوروبا تعطّل فيها الحس الإنساني إلى حد أصبح معه اختفاء دولة ذات سيادة واحتضار شعب من أكثر من مليونين من البشر مجرد نبأ إلى جانب الأنباء الأخرى في عالم ضجيجي تسيطر عليه النظرة الأحادية.

ومن فظائع الصرب التي سجلّتها اللجنة الحكومية، حشر المسلمين في المساجد وإحراقهم فيها دون اعتبار لقدسية أمكنة العبادة. ومن أعمالهم الخسيسة أيضا إطلاق 86 قذيفة مورتر على مسجد غازه خزنيف الذي بني عام 1531. ويعتبر المسجد من الأعمال المعمارية العثمانية البلقانية العظيمة.

ولم يتورّع الصرب، حينما قاموا بإطلاق وابل من الصواريخ الحارقة على مبنى مكتبة سراييفو الشهيرة وفي ساعات قليلة حوّلوها رمادا ويعدّ إحراق مكتبة سراييفو من أكثر الأعمال وحشية والتي ارتكبها الصرب ضد الثقافة الأوروبية منذ الحرب العالمية الثانية.

خاتمة

في خاتمة شهادته عندما ودّع خوان غويتيسولو سراييفو كتب الفقرة التالية والتي تعبر أصدق التعبير عن الجحيم الذي عاناه المسلمون في البوسنة والهرسك: (لايستطيع أحد أن يخرج من جحيم سراييفو سالما).



■ المغرب — صدوق نور الدين

■ موسكو — د. أشرف الصباغ



من: صدوق نور الدين
خاص بـ «البيان»

رهانات الشعر

لعل أبرز مظهر يطبع المشهد الثقافي في المغرب، الاحتفاء الدافق بالشعر، تأسيسا من الندوات الخاصة به، إضافة إلى المسابقات الشعرية المنظمة من طرف مؤسسات علمية أكاديمية وجمعيات.

هكذا عرفت مدينة «وجدة» شرق المغرب، تنظيم مهرجان شعري موسع تحت عنوان «عكاظ وجدة» شاركت فيه فعاليات شعرية أغلبها من المغرب، وتمثل أجيالا متباينة الانتماءات، من «محمد السرغيني»، «إدريس الملياني»، «عبد الكريم الطبال» و«أحمد مفدي» مثلا، إلى «محمد الطوبي» و«نجيب خداري» و«حسن نجمي».. وقد تنوعت الجلسات في هذا المهرجان، حيث إلى جانب القراءات حضرت

الدراسات والأبحاث النقدية الجادة والمتعمقة..

أما في مدينة سلا، والتي يفصلها عن العاصمة الإدارية الرباط نهر أبي رقراق، فتم عقد الملتقى الشعري لجمعية الشعلة للتربية والثقافة.. ولقد دأبت هذه الجمعية على تنظيمه بنفس المكان، على أن يوازى بآخر خاص بالقصة القصيرة ينظم بمدينة مراكش.. وكالعادة وجدت التجارب الشابة أفقها المفتوح على البوح والتعبير، تجسيدا لقضاياها واهتماماتها.. وعضدت المشاركة بإسهام أساتذة جامعيين..

وإلى حد تدوين سطور هذه الرسالة الثقافية، يتداول خبر مؤداه استعداد مدينة فاس العاصمة العلمية بالمغرب، لاحتضان تظاهرة شعرية عربية كبرى، ومن المتوقع أن يسهم فيها نقاد وشعراء عرب كبار..

على أنه وبالإضافة إلى هذا الاحتفاء، تعززت السوق الثقافية بالمغرب، بصدور كتابين ضمن سلسلة «شراع» النصف شهرية، الأول يتمثل في إصدار الناقد «عبد الرحمن العلام» للكتاب: «الشاعر لم يمت»، وهو مؤلف عبارة عن حوار مطور تم إجراؤه مع الشاعر المرحوم «محمد الخمار الكثنوني» وعبر فيه عن:

1 - علاقته بالشعر..

2 - التدريس الجامعي..

3 - آراء في شعراء المرحلة المجايلين له، كما في التجارب الشابة..

4 - تصوره عن واقع الأغنية المغربية..

أما الكتاب الثاني، فصدر ضمن السلسلة الإبداعية لـ «شراع»، وهو عبارة عن ديوان «بعد الجلبة» للشاعر «عبد الكريم الطبال»، وجاء متضمنا مجموعة موسعة من القصائد المزاوجة بين الطول والقصر، والجامعة بين الاحتفاء بالأشياء، وتنطيق المشاهد الصامتة، إلى الواقع الحياتي في بعديه الاجتماعي والسياسي. ونمثل من خلال الديوان التالي:

١ ـ قِنَاعٌ

أثرٌ

لِسَنَابِكِ خيلٍ

على فَصٍّ

خاتمكَ الذهبيِّ

فكيفَ تلقَّنُنا

سيرَ الأنبياءِ..

٢ ـ شهامةٌ

صُبّارٌ
ينحتُ بيتا
في نارِ الرّملِ
قد يُؤوِي أرنبةً
تاهتْ
في الصحراءِ

أما بعيدا عن «شراع»، فأقدم الشاعر «إدريس علوش» على إصدار ديوانه الثاني: «دفتر الموتى» بعد تجربته الأولى «الطفل البحري» (1990).. وقد راهن ضمن الديوان على موضوعة الموت، ومن خلال متواليات رباعية غلبت معجما شعريا يطفح بالموت والحنين.. ومن بين القصائد نجد واحدة في رثاء الشاعر «أحمد بركات»... ولقد صدرالديوان في (74 صفحة) بالدار البيضاء..

وفي السياق ذاته، يواصل الدكتور «محمد عابدي الجابري» إلى جانب كل من «محمد إبراهيم بوعلو» والأستاذ عبد السلام بنعبد العالي» إصدار مجلة فكر ونقد، في نوع من الاستمرار والحرص على الإضافة، وفق المتمثل في انتقاء المحاور، ومسايرة تحولات الثقافة والفكر العالميين.. وقد خصص العدد الثامن (أبريل 1998) لمحور «الفلسفة والشعر»، وقدم له الأستاذ «محمد سبيلا» بورقة نقتطف منها التالي:

«تولدت فكرة عقد ندوة حول «الفلسفة والشعراء» في السنة الماضية في إطار التفكير في كيفية تكريم أحد شعرائنا الأفذاذ، الذي أخذه الموت في ربيع العمر، وهو المرحوم أحمد المجاطي. فهذه الندوة في الأصل مهداة إليه، وهو الشاعر الذي امتزجت لديه بشكل ملفت للانتباه جمالية الصورة بعمق الفكرة..»..

ومن بين الموضوعات التي اشتمل عليها العدد نجد:

الإبداع في الفلسفة والشعر..
الشعر وماهية الفلسفة..
هيدجر والشعر..
الخلفية الفلسفية لنظرية الأدب..
تخليص الكليات في قراءة فن الشعر..
عن جدلية الفكرة والصورة في شعر كفافي..
من بلاغة الحجاج إلى بلاغة المحسنات..

إصدارات متنوعة:

بعد احتجاب يكاد يجاوز السنة، تعود مجلة «آفاق تربوية» إلى

الصدور في عدد جديد يحمل رقم (12/1998).. وخصص في معظمه للقصة القصيرة نظرا، تأليفا وشهادة.. ويحق القول بأن هذا العدد يعتبر وثيقة للدارس والباحث المتخصص في القصة القصيرة، من ناحية لأنه غطى أجيال المبدعين كافة، ومن ثانية لأنه يتيح امتلاك تصور عن تطورات الإبداع والتأليف في جنس بذاته هو القصة القصيرة..

ونجد من بين الأسماء المساهمة فيه: محمد زفزاف، أحمد زيادي، محمد صوف، ربيعة ريحان، عبد النبي دشين، محمد وافق، صدوق نور الدين، مرزوق بنعلي، المصطفى اجماهري، نجيب العوفي.. وآخرون..

- «ابن بطوطة أمير الرحالة»، عنوان المؤلف الصادر باللغة الفرنسية للروائي المغربي: «لطفي أقلعي».. وقد اختار الأخير الحلول مكان «ابن جزي» لسرد وقائع الرحلة.. ولكأن الأمر يتعلق بكتابة ثانية مستوحاة عن كتابة أولى.. من ثم نتعرف على «ابن بطوطة» في رحلته الموسعة والشاملة لغرائب وعجائب البلدان.. صدر الكتاب عن «دار الفنيك» بالدار البيضاء..

- بعد روايته الأولى «البرزخ»، يصدر الروائي المغربي «عمرو القاضي» الرواية الثانية عن المركز الثقافي العربي» بيروت/ الدار البيضاء (1998)، تحت عنوان: «الطائر في العنق»، وتدور قصتها حول مناضل سياسي يعود إلى أرض الوطن، ليتعرف على ظروف مغايرة لما كان ألفه، وهو ما أثر عليه وساقه نحو معاناة قاسية.

نقح الرواية في (123ص)، وصمم غلافها التشكيلي المغربي «بوشعيب هبولي»..

إسماعيل فهد إسماعيل في المغرب:

نزلت إلى السوق الثقافية والأدبية بالمغرب منشورات «دار المدى» حيث نجد من بينها المؤلفات النقدية للروائي الكويتي «إسماعيل فهد إسماعيل»:

1 - القصة العربية في الكويت (قراءة نقدية)..

2 - الكلمة/ الفعل في مسرح سعد الله ونوس (دراسة)..

ويترقب القارىء إبداعاته الروائية، والتي سبق أن تعرف على البعض منها ضمن منشورات «دار العودة» بيروت.



أفضل عشرين كاتبا روسيا

د. أشرف الصباغ

كتاب جديد للناقد والباحث الأدبي فلاديمير بوندارينكو يضم 26 مقالا نقديا عن عشرين كاتبا روسيا معاصرا كتبت جميعها في الفترة من عام 1983م حتى عام 1995م. يحمل الكتاب عنوانا يثير الدهشة والتأمل وربما الامتعاض أيضا، وذلك يعتمد بالطبع على الزاوية التي ينظر منها القارئ أو المتابع إلى مثل هذا العنوان الذي يبدو مع ذلك استفزازيا.

6ان الناقد بجمعه تلك المقالات التي كتبها في الفترة المشار إليها أعلاه يحاول تسليط الضوء على أشهر عشرين كاتبا في روسيا المعاصرة، وليس ذلك فقط، إنما يود أن يقول أشياء كثيرة أخرى بشكل غير مباشر، ومن أهم هذه الأشياء هو إعطاء هؤلاء الكتاب حقوقهم التي هُضمت في المرحلة السوفيتية، وكذلك انتزاعهم من زاوية التجاهل والتعتيم التي تضعهم فيها السلطة «الديمقراطية» الحالية. وعلى الرغم من أننا بشكل مبدئي ضد عملية التقسيم على هذا النحو، وضد صيغة التفضيل بين كاتب وآخر، وبين مجموعة وأخرى من الكتاب أو الموسيقيين أو الفنانين التشكيليين،

وذلك لاعتبارات كثيرة أهمها اختلاف التوجهات والأذواق، وتباين الثقافات والمشارب الفكرية، ونسبية القبول والتقبل، إلا أن المؤلف نفسه يدرك بوعي شديد ذلك الأمر حيث يقول في مقدمته القصيرة للكتاب: «ان قارئ الكتاب يمكنه أن يتساءل: كيف، وبأية مقاييس اخترت هؤلاء العشرين الأفضل من كتاب روسيا؟ وأجيب ببساطة: لقد انتهى هذا الكتاب بانتهاء كتابة تلك المقالات عن هؤلاء الكتاب. وعليه فقد خرجت إلينا هذه المجموعة. أنا نفسي ضد العلاقة الرقمية بشكل قاطع، وضد أمركة هذه العلاقة تجاه الفن: أفضل خمسة فنانين تشكيليين في العالم، أفضل عشرة شعراء في أوروبا.. الخ اننا حتى لا نستطيع أبدا اطلاق لقب أفضل واحد: ديستويفسكي أم تولستوي، تشيخوف أم بونين، شولوخوف أم نابوكوف. وللأسف انه لا يوجد في هذا الكتاب فيكتور ليخونوسوف ويفجيني نوسوف وفارلام شالاموف وفيتالي ماصلوف وليونيد رجيفسكي وفاسيلي بيكوف وفيتالي سيمين وأولجا كونايفا. ولكنني مازلت حيا أرزق، وأتمنى ألا يكون هذا الكتاب هو الأخير.

معنى ذلك أن الكاتب شرع في كتابة هذه المقالات في سنوات ماضية، كما هو واضح، وعندما اكتمل عنده عدد محدد أصدر كتابه، وهذا تحديدا ما يود هو أن يفهمه القارئ. ومع ذلك فهناك دوافع أخرى وراء اصدار الكتاب غير التي ذكرناها في البداية، ومنها الانشقاق الذي حدث في اتحاد الكتاب السوفيت وهو ما سنتعرض له في نهاية عرض الكتاب. وباصرار شديد ينوه الناقد فلاديمير بوندارينكو إلى أنه متحيز في اختياره، ويقول بصراحة ووضوح: «بالطبع فقد تحكم في اختياري لهذه المجموعة فهمي للأدب، وتحيزي، وذوقي النقدي، وبالتالي فمن المشكوك فيه أن تتضمن المجموعة المائة من أفضل كتاب روسيا أشخاص من أمثال فوينيفيتش وجرانين وباكلانوف وآداموفيتش.. ليس لأسباب سياسية أو قومية، ولكن لأنني لا أرى في أمثال هؤلاء الحرفيين أي نبوغ حقيقي في الأدب».

إذن فالمؤلف يعلن عن تحيزه، ويقول في وضوح لا لبس فيه أنه مع من، وضد من، على الرغم من نبوغ الكثيرين في الجبهة المضادة، ولكن للنقاد مطلق الحرية في تحديد اختياراته. فمن هم أفضل عشرين كاتبا روسيا معاصرا من وجهة نظر فلاديمير بوندارينكو؟

يبدأ المؤلف كتابه بمقالة كتبها عام 1986م عن الكاتب كنستانتين فوروبيوف، ثم بمقالتين عن الكاتب يوري بونداربيف، الأولى عام 1987م والثانية عام 1995م. وبعد ذلك ثلاث

مقالات عن الكسندر سولجينيتسين في الأعوام 1989م، 1991م، 1995م، ثم مقال عن فلاديمير بوجومولوف عام 1983م، ثم فيكتور أستافيف عام 1995م وفيودر أبراموف عام 1983م وفاسيلي شوكشين عام 1979م، وفاسيلي بيلوف عام 1990م، وفالنتين راسبوتين عام 1991م، وسيرجي زاليجين عام 1993م، ومقالتين عن ديمتري بالاشوف في عامي 1984م، 1992م، ومقالة عن فلاديمير مكسيموف عام 1991م، وجيورجي فلاديموف عام 1994م، وثلاث مقالات عن ادوارد ليمونوف عام 1992م، وأندريه بيتوف عام 1992م، والكسندر بروخانوف عام 1992م، وفلاديمير ماكانين عام 1986م، وفلاديمير ليتشوتين عام 1989م، وميخائيل فورفولوميف (دون إشارة إلى زمن كتابة المقالة)، وأخيرا عن ليونيد بورودين عام 1995م.

هنا يقفز سؤال مباشر ومؤرق جدا للمتخصص وللقارئ المتابع على حد سواء: من نعرف من هؤلاء الكتاب؟ سولجينيتسين؟ أبراموف؟ ليمونوف؟ راسبوتين؟ أستافيف؟ بونداربيف؟ ومن أيضا من هؤلاء نعرفه؟ وكم عمل قرأناه لمن نعرفهم من العشرين الذين يطلق عليهم الناقد (أفضل عشرين كاتبا روسيا)؟ قبل كل شيء يجب التأكيد على أنه لم تكن هناك اطلاقا أية مشكلة في الفترة السوفيتية بخصوص الترجمة من الروسية إلى اللغات الأخرى، وثانيا لا يوجد أي شك أو شبهة في نبوغ وقدرة هؤلاء الكتاب وغيرهم ممن لا نعرفهم. ولكن المؤلف يملك كل الحق في إشارته حول التعتيم المتعمد في المرحلة السوفيتية، والتجاهل والحصار المضروبين حاليا من جانب «الديمقراطيين» و«الأحرار» الحاليين. بالنسبة للمرحلة السوفيتية يقول: «وهكذا أيضا كان في زمن السوفيت، عندما راهن منظرو النظام على الأدباء المطيعين حينما وهبوهم بعين العطف والرضا، مقابل طاعتهم، طبعات المؤلفات الكاملة، والمنازل الصيفية، والألقاب المرافقة لهم طوال حياتهم وبعد مماتهم، والتي زالت في لحظة واحدة بزوالهم. فمن يذكر الآن مزارع وحقول كل من تشاكوفسكي وكوجيفنيكوف»؟ أما بالنسبة للمرحلة الآتية فيقول: «وهذا هو واقع الحال اليوم، حينما يكون في صالح مخربي روسيا، وفي صالح الأدب (المتأمرك) أن يتم الاعلان في التلفزيون، ومن ثم الانتشار والتأصيل بمساعدة وسائل الاعلام، واصدار أعمال أدبية بأموال أناس على شاكلة جورة سورس وغيره ليست جيدة بقدر ما تلبي احتياجات هذا النظام مثل مؤلفات كاباكوف وسوروكين وريباكوف وجرانين. فأين ذهب أناتولي ريباكوف

بمستواه الشكسبيري في مؤلفه (أولاد أرباط)؟ وأين اختفى دودين بمؤلفه (الملابس البيضاء) الذي كتب على نمط أيديولوجي صرف؟».

ورغم أن فلاديمير بونداريتكو يعلن، أو يشير بوضوح إلى الظلم والاضطهاد الواقعين على هؤلاء الكتاب في المرحلتين، إلا أنه يعود ليؤكد بموضوعية شديدة أمرا في غاية الأهمية حين يقول بخصوص الفترة السوفيتية: «في العصر السوفيتي، وعلى الرغم من تسلط الأدب الحرفي للموظفين والسكرتاريا، فبفضل النقد بالذات تواجدت درجات ومقامات حقيقية للقيم الأدبية. ومع كل الخلافات والمجادلات عرفنا قيمة فاسيلي بيلوف وجيورجي فلاديموف والكسندر سولجينيتسين وفاسيلي شوكشين..». في هذه الفقرة يشير المؤلف إلى نقطة في غاية الأهمية ألا وهي غياب النقد الحقيقي، والذي هو أيضا من متطلبات النظام الحالي، حيث انتشر النقد السياحي للصحفيين والمحررين الأدبيين في الصحف. يقول بونداريتكو: «والآن عندما اختفى النقد الأدبي أصبح من الواضح والمفهوم دور النقد الحالي. ان الناقد يقوم بصنع درجات ومستويات للقيم الأدبية الحقيقية، ويصيغ العملية الابداعية.. لا يوجد نقد، وليس مفهوما - هل يوجد أدب روسي الآن؟.. يصدر كتاب لأحد من الكتاب، يعرض الكتاب إلى جانب الروايات البوليسية، والأعمال الأدبية الهابطة المترجمة، وعلى القارئ نفسه أن يتصرف في «البضاعة». وبالطبع ففي حالة التعامل التجاري مع الأدب، فالناقد ضروري وهام على اعتبار أنه مجرد مندوب اعلانات يجب أن يروج لبضاعته من أجل نفحة من الدولارات». هكذا يصف المؤلف الحركة النقدية في روسيا الآن. ويعتب على بعض الكتاب الروس بشأن انجذابهم «لما يسمى بالحداثة، وما بعد الحداثة» في بعض أعمالهم الأخيرة مشيرا في فقرات متناثرة إلى عودتهم إلى الأدب الروسي، إلى الأرض الحقيقية الخصبة التي أنبتت بوشكين وجوجول وشيدرين وديستويفسكي وتشيخوف. وبشكل عابر يشير إلى قضية انقسام اتحاد الكتاب السوفييت بعد انهيار الامبراطورية متهما النظام الجديد بالقيام بذلك: «أما ما يعوق الأدب الحقيقي المعاصر هو الأيديولوجيا المفروضة من قبل النظام الجديد بتقسيم أدبنا إلى أدب روسي، وأدب مكتوب بالروسية. انها هوة مقصودة ومتعمدة».

كما يشير إلى أن الموضوع يتم تصويره على أنه فرق بين ثقافتين وحضارتين مختلفتين لكل منهما سلم قيمها وأصنامها وطليعييها، وأن هذا التقسيم ليس جماليا، ولا

حتى سياسيا، وإنما على نحو ما عنصري استعماري. وبخصوص هذه القضية، قضية انقسام اتحاد الكتاب السوفيت توجد العديد من الملابسات والأمور غير الواضحة مما يثير العديد من الصعوبات في توضيح الأمور. ولكن الظاهر أن اتحاد الكتاب الروس يحاول بشتى الطرق ابعاد روسيا عن موجة الأمركة الجديدة، والحفاظ على القيم الأدبية الروسية، وتطوير خط الابداع الروسي واتجاهاته ونزعاته ضد النزعات التي يقودها اتحاد الكتاب الذين يكتبون بالروسية. والأمر لا يتوقف عند هذا الحد، بل يتجاوزه إلى أن الاتحاد الثاني موالي تماما لكل القرارات الحكومية، في محاولة لجذب روسيا ليس فقط بعيدا عن الشرق، وإنما جذبها بعيدا عن خطها الابداعي في الأدب وهدم مدرستها التي تعتبر احدى المدارس العريقة بصرف النظر عن الاختلاف أو الاتفاق مع ذلك. كما أن اتحاد الكتاب الذين يكتبون بالروسية يضم العديد من الكتاب الروس أنفسهم، ولكنهم يبذلون جميع تلك المحاولات بحجة خطيرة ألا وهي أن الأدب الروسي قد انتهى دون رجعة، وأنه دأب عفا عليه الزمن برحيل الأساطين الكبار في القرن التاسع عشر، وحجتهم الثانية هي أن الشيوعيين قد قضوا على هذا الأدب أيضا. الا أن بونداريتكو يرد ببساطة على هذه الحجج في مقدمته: «في العشرينات من القرن العشرين صاح البعض أن الأدب الروسي قد انتهى بغير رجعة ولم يكن في حسبانهم ظهور «الدون الهادئ».. وها هم الآن يرددون نفس الكلمات. لقد ترددت هذه العبارة فعلا في بداية هذا القرن، ولكن يبدو أن التربة الروسية، تحديدا، مليئة بالطاقات الأمر الذي يجعل من الأدب الروسي ظاهرة مثل الظواهر الطبيعية المتفردة. ويختتم الناقد فلاديمير بونداريتكو مقدمة كتابه باستشهاد من حديث للكاتب الروسي الكسندر سولجينيتسين: «ربما يسمع كلماتي هذه المؤلفون الشبان ممن سيدفعون في المستقبل بأدبنا إلى الأمام. كنت أود لو أقول له: انه لا داعي للهرولة خلف سطحية الهجاء السياسي. فهذا أحط أشكال الأدب. والأمر ليس اطلاقا في البحث الشكلي، فليس هناك «طليعية» أبدا، انها بدعة الناس الفارغين. من الضروري الاحساس باللغة الأم، والتربة الأم، والتاريخ الوطني، فهي جميعا ستهبنا بغزارة المادة ذاتها. أما المادة فسوف تصيغ الشكل حينما تتفاعل مع المؤلف».

هذا الكتاب في عمومه يلقى الضوء على منطقة هامة في حقل الابداع الروسي، ويعرفنا بمجموعة هامة من الكتاب الذين لم نطلع عليهم بشكل كاف، أو نصطدم بأعمالهم غير القليلة.

لوحة الغلاف: عبد الرسول سلمان